DHIP
IHA
DEUTSCHES HISTORISCHES INSTITUT PARIS
INSTITUT HISTORIQUE ALLEMAND

Pariser Historische Studien

herausgegeben vom
Deutschen Historischen Institut Paris

Band 88

R. Oldenbourg Verlag München 2010

Die Republik im Zwielicht

Zur Metaphorik von Licht und Finsternis in der französischen Bildpublizistik 1871–1914

von
Daniela Kneißl

R. Oldenbourg Verlag München 2010

Pariser Historische Studien
Herausgeberin: Prof. Dr. Gudrun Gersmann
Redaktion: Veronika Vollmer
Anschrift: Deutsches Historisches Institut (Institut historique allemand)
Hôtel Duret-de-Chevry, 8, rue du Parc-Royal, F-75003 Paris

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

© 2010 Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH, München
Rosenheimer Straße 145, D-81671 München
Internet: oldenbourg.de

Das Werk einschließlich aller Abbildungen ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Dieter Vollendorf, München
Umschlagbild: André Gill, Le Passage de Vénus, L'Éclipse, 14. Juli 1872 (Bibliothèque Forney, Paris).

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier (chlorfrei gebleicht).

Satz: Typodata GmbH, München
Druck: Memminger MedienCentrum, Memmingen
Bindung: Buchbinderei Klotz, Jettingen-Scheppach

ISBN 978-3-486-58864-4
ISSN 0479-5997

INHALT

1. Einleitung 1
   1.1. Grundlagen und Besonderheiten der Licht-Finsternis-Metaphorik 1
   1.2. Die Metaphernkomplexe »Licht« und »Finsternis« als Gegenstand kritischer Bildpublizistik und politischer Karikatur 6
      1.2.1. Die Bedeutung von Bildern für die historische Semantik 6
      1.2.2. Forschungsdiskussion zur Thematik von »Licht und Finsternis« in der Karikatur 8
   1.3. Zentrale Fragestellungen und Gliederung der Arbeit 13
   1.4. Grundlagen für eine Symbolgeschichte im Kontext einer erweiterten Zeichentheorie 16
   1.5. Quellensituation und -erfassung 21

2. Die philosophisch-politische Aufladung der Licht-Finsternis-Metaphorik 25
   2.1. Licht als Symbol der Erkenntnis in philosophisch-anthropologischer und theologischer Sicht 25
   2.2. Die historisch-philosophische Spezifizierung der »lumières« . 29
      2.2.1. Licht und Finsternis als Epochensinnbilder 29
      2.2.2. Die »lumières« als semantisches Konzept 32

3. Licht und Finsternis in der Bildpublizistik von 1789 bis 1870 37
   3.1. Die Französische Revolution 37
      3.1.1. Sonnenaufgang und Zeitenwende: Licht als Metapher des Neubeginns 37
      3.1.2. Revolutionäre Apokalypse: Feuer und Blitz als ambivalente Naturgewalten 44
      3.1.3. Die Lichtsymbolik der Französischen Revolution als »transfert de sacralité« 47
   3.2. Die Entwicklung der Licht-Finsternis-Symbolik seit der Restauration 51
      3.2.1. Der Löschhütchenkrieg 1815-1830: Lichtfeinde versus Aufklärer 51
      3.2.2. Die Licht- und Finsternissymbolik in der Bildpresse von der Julimonarchie bis zum Ende des II. Empire (1830-1870) 54

4. Zwischen Kunst, Kritik und Kommerz: Grundzüge der satirischen Bildpublizistik in Frankreich (1871-1914) 63

4.1. »À propos de la loi sur la presse: Tant de choses qui se passeraient dans l'ombre si elle n'éclairait pas!« Bildsatire und Zensur (1871–1881) 63
4.2. »Âge d'or« zwischen Licht und Finsternis: Wandlungsprozesse im Verhältnis von politischer und gesellschaftskritischer Karikatur (1881–1914) 70

5. »Nouvelle ère« oder »légende noire«: Die Commune im Bildgedächtnis der Republik 85
5.1. »Le magnifique incendie du progrès, c'est Paris qui l'attise«: Paris als »ville solaire« und mythisches Lichtzentrum der Revolution 85
5.2. »Paris brûlait! Mais pourquoi Paris brûlait-il?« Das ›Licht‹ der Commune: Aufklärung ›von unten‹ und Feuerinferno 94
5.3. »Le cadavre est à terre et l'idée est debout«: Restauration, Restitution und die Wiederkehr des Verdrängten ans Licht .. 112
5.4. »Du danger des illuminations au pétrole républicain«: Das verderbliche Feuerlicht der Republik im Spiegel der rechten Presse 128

6. »Maudite République! Partout des lumières!« Die Republik als Garantin der Aufklärung: Licht- und Finsternissymbole im Kulturkampf 141
6.1. »Quand l'un se lève, l'autre se couche«: Die triumphierende Sonne der Republik 141
6.2. »L'Instruction, c'est la lumière«: Die Verbreitung der »lumières« durch Bildung und Fortschritt 162
6.2.1. »Une lumière qui éteindra l'autre«: Die Heranbildung des republikanischen Bürgers 162
6.2.2. »Le nouvel éclairage de la rue du 4-Septembre«: Der »bec intensif« als Synekdoche für die republikanische Erleuchtung 174
6.3. »Chevaliers de l'Éteignoir« und »soleil catholique«: Laizismus, Klerikalismus und der Krieg um das Licht 184
6.4. »Lumen in coelo«: Die Bildwelt von Kirche und Royalisten zwischen Erlösungserwartung und Dekadenzgefühl 211

7. »La République illumine!« Weltausstellung, Nationalfeiertag und der wechselhafte Glanz der »lumières« 225
7.1. »Sous ces torrents de lumière«: Die Festkultur im Widerschein von Licht und Beleuchtung 225

7.1.1. »Fête splendide, en résumé, et dont pas un nuage n'est venu ternir l'éclat«: Das Jahr 1878 und die neue Ära der republikanischen Festkultur 225
7.1.2. »L'astre brillant et pur de l'Exposition«: Zwischen »centenaire« und »féerie« – Die Republik im (elektrischen) Licht des Fortschritts 235
Exkurs: Der Eiffelturm als »phare des nations« 245
7.2. »Fête de tous« oder »orgie républicaine«? Der 14. Juli als Massenphänomen zwischen Lichterfest und Flächenbrand ... 254
7.3. »Beaucoup de lampions mais personne n'éclaire!« Agonie und Verfall der sichtbar gewordenen »lumières« 273

8. »La Vérité est en marche, rien ne l'arrêtera plus«: Das Licht der Wahrheit in der Dreyfusaffäre 287
8.1. »Les puits qui parlent«: Der Gefangene, das Individuum und die Masse auf dem Weg ans Licht 287
8.2. »La Vérité quand même!« Verständnis und Rezeption der Wahrheit im Spiegel der Affäre 309
8.2.1. »Finira-t-on par la faire sortir?« Der mühsame Weg der Wahrheit zum Licht 309
8.2.2. »Le bandeau nationaliste«: Der Symbolkomplex »Sehen – Erkenntnis« und die Metaphorisierung der Wahrheitssuche 323
8.3. »Les éteignoirs de la pensée«: Der Verrat des bürgerlichen Lagers am Licht der Freiheit 340

9. »Compagnons, le grand soleil rouge brillera, brillera demain!« Licht und Finsternis in der Bildwelt von Sozialismus und Anarchosyndikalismus 355
9.1. »Ville Lumière – ville des lumières«? Der Lichtmythos von Paris und die soziale Frage 355
9.1.1. »Le grand cierge de la terrible procession des malheureux«: Die Straßenlaterne als Irrlicht der Armen 355
9.1.2. »La Ville Lumière attire les papillons campagnards«: Das Scheitern an der magischen Grenze des Lichts 382
9.2. »Torrent de flammes« oder »brusque extinction des lumières«: Umsturzphantasien zwischen Feuer und Finsternis 396
9.2.1. »Le balai?... Non, la torche!« Zerstörung als Lichtgewinnung in anarchistischer Tradition 396
9.2.2. »Les bourgeois braillent déjà dans l'obscurité«: Die Streiks der Pariser Elektriker als versuchte Herbeiführung des Grand Soir 408

9.3. »Le grand soleil égalitaire / Se lève sur des temps nouveaux«: Die Rückeroberung des natürlichen Lichts und die Befreiuung des Individuums ... 427

10. Schlußbetrachtung: »Partout des lumières«? Die wechselnden Gesichter von Licht und Finsternis (1871-1914) ... 461

11. Künstlerverzeichnis ... 477

12. Abbildungsverzeichnis ... 487

13. Quellen- und Literaturverzeichnis ... 493
13.1. Quellen ... 493
13.1.1. Texte ... 493
13.1.2. Bildquellen ... 495
13.1.2.1. Emblembücher und Ikonologien ... 495
13.1.2.2. Künstleralben ... 496
13.1.2.3. Satiremagazine und andere illustrierte Zeitschriften ... 496
13.1.2.4. Tages-, Wochen- und Monatszeitungen ... 497
13.1.2.5. Bildsammlungen und Werkverzeichnisse ... 498
13.2. Forschungsliteratur ... 499
13.2.1. Bestandsverzeichnisse der BnF ... 499
13.2.2. Monographien und Aufsätze ... 499

14. Register ... 525
14.1. Personen ... 525
14.2. Medien ... 539

VORWORT

Bei dem vorliegenden Band handelt es sich um eine leicht überarbeitete und um neue Literatur ergänzte Fassung meiner Promotionsschrift, die im Sommersemester 2005 an der Universität Augsburg angenommen wurde.

Bis dahin war es ein weiter Weg, auf dem mir mein Doktorvater, PD Dr. Martin Papenheim, jederzeit mit hilfreichen Ratschlägen geduldig und tatkräftig zur Seite stand. Ohne ihn gäbe es dieses Buch nicht. Ihm sei deshalb an erster Stelle gedankt. Prof. Dr. Andreas Wirsching bin ich für die kurzfristige Übernahme des Zweitgutachtens zu Dank verpflichtet, ebenso Prof. Dr. Gabriele Bickendorf für die Teilnahme an der Disputation.

Den französischen und deutschen Mitgliedern der Forschungsgruppe EIRIS (Équipe internationale de la recherche sur l'image satirique) verdanke ich vielerlei Hinweise von unschätzbarem Wert. Ihnen allen möchte ich dafür noch einmal meinen Dank aussprechen.

Die zeitraubende Bildrecherche wurde während zwei jeweils viermonatiger Forschungsaufenthalte in Paris durchgeführt. Ermöglicht wurden diese Aufenthalte im Jahr 2002 durch ein Kurzstipendium des DAAD und im Jahr 2003 durch ein Forschungsstipendium des Deutschen Historischen Instituts Paris. Beiden Institutionen sei an dieser Stelle noch einmal dafür gedankt, dem DHIP darüber hinaus für die Aufnahme der Untersuchung in die Reihe der »Pariser Historischen Studien«. Während meines Stipendienaufenthaltes am DHIP stand mir Dr. Mareike König, Referentin für das 19. Jahrhundert, mit Rat und Tat zur Seite. Prof. Dr. Werner Paravicini, ehemaliger Direktor des DHIP, hat diese Arbeit mit besonderem Interesse verfolgt; ab Ende 2005 begleitete er die Erstellung der Druckfassung auch als Vorgesetzter. Veronika Vollmer hatte als Lektorin für alle Fragen stets ein offenes Ohr.

Schließlich gilt ein herzliches Dankeschön für Geduld und Verständnis meiner Mutter, meiner Schwester Julia und Marc.

Der Text hat die Überarbeitung nahezu ohne Kürzungen überstanden. Für den Bildteil konnte dies jedoch nicht gelten: Etwa 400 Bildquellen werden in der Analyse herangezogen, ›nur‹ 115 erscheinen auch als Abbildungen. Die Gründe sind naheliegend: Bilder machen Publikationen teuer. Ohne das Entgegenkommen von Bibliotheken in Frankreich und Deutschland, die Bildmaterial aus ihren Beständen unbürokratisch, günstig und ohne teure Publikationsrechte zur Verfügung stellten, wäre die vorliegende Fassung nicht möglich gewesen. Den Verantwortlichen der Bibliothèque Forney in Paris und der Universitätsbibliothek Frankfurt sei an dieser Stelle dafür besonders gedankt.

Die Auswahl der Bilder gestaltete sich, von Zugeständnissen an die Verfügbarkeit abgesehen, nichtsdestoweniger schwierig. Jedes einzelne ist für die Argumentation wichtig und unerläßlich, und keines zeugt von exakt denselben Umständen wie ein anderes; also kann und soll kein Bild ein anderes

ersetzen. Die getroffene Auswahl kann jedoch als repräsentativ gelten und berücksichtigt neben den epochalen Künstlern und Satiremagazinen auch seltener oder noch nie veröffentlichtes Bildmaterial in angemessener Weise.

Auch wenn in der vorliegenden Fassung nicht alles, worüber geschrieben wird, zu ›sehen‹ ist, so bleibt der Anspruch der Arbeit unverändert bestehen: einen Beitrag zu leisten zur sich stetig entwickelnden, aber längst noch nicht abgeschlossenen Anerkennung von Bildern als vollwertige historische Quellen.

Bonn, im Januar 2010 Daniela Kneißl

1. EINLEITUNG

1.1. Grundlagen und Besonderheiten der Licht-Finsternis-Metaphorik

Im Jahr 1907 veröffentlichte die sozialistische Zeitung *L'Action quotidienne* eine Karikatur von Henri-Gabriel Ibels, die Papst Pius X. bei dem ebenso angestrengten wie vergeblichen Versuch zeigt, dem strahlenden Licht einer übergroßen Glühbirne mit einem traditionellen Kerzenlöscher beizukommen[1]. Nur ein halbes Jahr zuvor hatte der Karikaturist A. Lemot in dem kirchlichen Magazin *Le Pèlerin* dagegen den Papst als Mittelpunkt einer sengenden Sonne dargestellt, vor der die Vertreter des laizistischen französischen Staates in die Dunkelheit fliehen[2]. Damit wurden fast zeitgleich nicht nur zwei völlig gegensätzliche Aussagen – Machtverlust bzw. Machtbestätigung des Papstes – mit Hilfe der Lichtmetapher vermittelt, sondern im selben Zuge auch die jeweiligen Fronten zwischen Licht und Finsternis festgesetzt und ideologisch vereinnahmt. Was aber bedeutet die Interpretation weltanschaulicher Differenzen als Anwesenheit oder Fehlen von Licht im einzelnen?

Ziel dieser Arbeit zur Symbolik von Licht und Finsternis in der kritischen Bildpublizistik und Karikatur zwischen 1871 und 1914 in Frankreich ist es zu verfolgen, wie diese Metaphern zur Darstellung und Verarbeitung von politischen und kulturellen Konflikten und ihren Folgen beitrugen und wie sich die Präsenz von Licht-Finsternis-Vergleichen im politisch-kritischen Diskurs und ihre Wahrnehmung als Alltagsphänomen gegenseitig beeinflußten[3]. Dabei stellt sich nicht nur die Frage nach dem grundlegenden Zusammenhang zwischen philosophischem Erleuchtungswillen und realem Lichtbedürfnis[4], son-

[1] Henri-Gabriel IBELS, *L'Éteignoir*, in: *L'Action quotidienne*, 2.8.1907 (Abb.32).

[2] A. LEMOT, *Le pape a parlé!*, in: *Le Pèlerin*, 27.1.1907 (Abb.37).

[3] Zu dieser Definition einer erweiterten politischen Geschichtsschreibung vgl. Jean-François SIRINELLI, Éloge de la complexité, in: DERS., Jean-Pierre RIOUX (Hg.), Pour une histoire culturelle, Paris 1997, S.436f.: »Dès lors, l'histoire politique, telle qu'elle vient d'être définie, entend analyser non seulement des comportements collectifs et leurs effets, mais aussi ce qui relève de la perception et des sensibilités. Ce qui la conduit à s'intéresser aux phénomènes de transmission des croyances, des normes et des valeurs«. Im Hinblick auf die Ausprägung mythischer Strukturen innerhalb gesellschaftlicher Kommunikationssysteme erfährt der Begriff des Politischen naturgemäß eine größtmögliche Erweiterung, wie etwa bei Roland BARTHES, Le mythe, aujourd'hui, in: DERS., Œuvres complètes, Bd.1, Paris 1993, S.707: »Il faut naturellement comprendre: politique au sens profond, comme ensemble des rapports humains dans leur structure réelle, sociale, dans leur pouvoir de fabrication du monde«.

[4] Wolfgang SCHIVELBUSCH, Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert, Frankfurt a.M. ²1986, S.12: »Wäre es möglich, daß hier zwischen philosophischer Aufklärung und tatsächlicher Beleuchtung ein Zusammenhang besteht? Etwa dergestalt, daß das philosophische Bedürfnis nach Aufklärung Licht-Interessen realer Natur geweckt hätte?«

dern vor allem ist zu untersuchen, wie dieses Wechselspiel in verschiedenen gesellschaftlichen Schichten und vor instabilen politischen Hintergründen empfunden und interpretiert wurde. Um zu klären, wie und warum die Metaphern »Licht« und »Finsternis« zur Verbildlichung politischer und gesellschaftlicher Phänomene benutzt wurden und warum gegensätzliche Anwendungen parallel existierten, muß zunächst die mythische, kultische und kulturelle Vorgeschichte dieses in seiner einprägsamen Bildhaftigkeit einzigartigen Paares betrachtet werden: Der ethische Licht-Finsternis-Dualismus hat seinen Ursprung in der Erfahrung von Tag und Nacht, nach Ernst Cassirer die »physische Grundtatsache« für die »Entfaltung des mythischen Raumgefühls«[5]. Die Übergänge vom mythischen zum ethischen Dualismus sind indessen fließend: Die vergleichende Mythenforschung zeigt übereinstimmend, daß in der Umwandlung der Urfinsternis zur zyklisch beschränkten Nacht[6] die Entstehung eines manichäischen, unversöhnlichen Licht-Finsternis-Gegensatzes bereits angelegt ist[7]. Als »Bringer des gegen die Finsternis kämpfenden Lichts«[8] sagt der Messias von sich: »Ich bin das Licht der Welt« (Joh 8, 12). In den manichäischen Richtungen der Gnosis wird die Entstehung des finsteren Elements, des Bösen, schließlich durch einen allmählichen Prozeß der Entfremdung vom Göttlichen als dem absolut Guten erklärt[9].

Auch das Licht an sich ist jedoch schon ambivalent, da die licht- und wärmespendende Kraft des Feuers immer auch die Gefahr der Zerstörung – und

[5] Ernst CASSIRER, Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 2: Das mythische Denken, Darmstadt ²1953, S. 119. Allg. zum Licht-Finsternis-Gegensatz in der Religionsgeschichte vgl. Gustav MENSCHING, Die Lichtsymbolik in der Religionsgeschichte, in: Studium Generale 10 (1957), S. 422–432; Johannes HEMPEL, Die Lichtsymbolik im Alten Testament, in: Studium Generale 13 (1960), S. 352–368; Sverre AALEN, Licht und Finsternis, in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. 3., völlig neu bearbeitete Auflage, hg. v. Kurt GALLING, 7 Bde., Tübingen 1986, Bd. 4, S. 357–359; Otto BÖCHER, Licht und Feuer, in: Theologische Realenzyklopädie, hg. v. Gerhard KRAUSE u. a., 37 Bde., Berlin u. a. 1977–2006, Bd. 21 (1991), S. 83–119. Zur Erschaffung des Lichts in der Genesis vgl. Kap. 2.2.

[6] Ernst Thomas REIMBOLD, Die Nacht im Mythos, Kultus und Volksglauben und in der transpersonalen Erfahrung. Eine religionsphänomenologische Untersuchung, Köln 1970, S. 77f.: »Als Ergebnis des kämpferischen Weltschöpfungsvorganges steht die Stabilisierung und Errichtung der Weltordnung am Ende des Urzeitgeschehens: die Urfinsternis wird abgelöst durch Licht und Tag und durch die regelmäßige Folge von Tag und Nacht, und es vollzieht sich so die kosmische Einordnung der Dunkelheit der Urnacht in die ›irdische Nacht‹ als der vertrauten Naturerscheinung«.

[7] Zum Motiv der Offenbarung Gottes am Morgen vgl. Bernd JANOWSKI, Rettungsgewißheit und Epiphanie des Heils. Das Motiv der Hilfe Gottes ›am Morgen‹ im Alten Orient und im Alten Testament, Bd. 1: Alter Orient, Neukirchen-Vluyn 1989, S. 29: »Während die Schöpfungswelt nachts in die Finsternis des Todes und d.h. in die chaotische Urwirklichkeit zurückzufallen droht, ist das (aufstrahlende) Licht die Quelle und Manifestation des Lebens«.

[8] O. MICHEL, Das Licht des Messias, in: Donum Gentilicium. New Testament Studies in Honour of David Daube, Oxford 1978, S. 49f. Ausführlich zur Lichtsymbolik im NT vgl. Hans MALMEDE, Die Lichtsymbolik im Neuen Testament, Wiesbaden 1986.

[9] Zur Gnosis vgl. Kurt RUDOLPH, Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion, Göttingen ²1980, bes. S. 60–132.

somit des Rückfalls in die Finsternis – birgt. Dadurch wird das Feuer zur sinnfälligen Metapher des strafenden Gottes[10].

Die dem Licht-Finsternis-Komplex innewohnende Radikalität hat in kulturellen, politischen und sozialen Diskursen eine unmittelbare ideologische Aufladung zur Folge. Licht und Finsternis stellen, als Gegensatzpaar ebenso wie für sich genommen, dabei keineswegs Begriffe im historisch-politischen Sinne[11], sondern Metaphern dar, die dazu dienen, Schlagwörter wie »Aufklärung« bzw. philosophische und politische »lumières« oder »Fortschritt«, aber auch theologische Grundwahrheiten wie Offenbarung oder Erlösung zu veranschaulichen und gegen ihre jeweiligen ideologischen Antipoden abzugrenzen. Die Polyvalenz und Omnipräsenz der Licht-Finsternis-Vergleiche erzeugt eine generelle Austauschbarkeit der Bezugsgrößen: So kann sich das Spezifikum »Licht«, wie in obigen Beispielen verdeutlicht, im selben Zeitraum und vor demselben kulturellen Hintergrund auf einander unversöhnlich gegenüberstehende Werte beziehen. Die unvergleichliche visuelle und ideelle Ausdrucksfähigkeit[12] des Lichtvergleichs wurde zu Recht als »absolute Metapher«[13] ebenso wie als »universales Darstellungsmedium«[14] oder als »Kollek-

[10] Böcher, Licht und Feuer, S. 89: »In ihrer Deutung von Licht und Feuer sowie in ihrem Umgang mit den beiden stimmten die Religionen strukturell weitgehend überein: Licht begegnet als Feuer, das zwar gefürchtet, aber als Gabe überirdischer Mächte verehrt und gehütet wird«. Der Übergang zum Negativum vollzieht sich für das Feuer im NT, wo es gegenüber dem AT »seine ursprüngliche Entsprechung zum Wesen Jahwes weitgehend [...] verloren [hat]«. Malmede, Lichtsymbolik, S. 60: »Von seiner natürlichen Beschaffenheit tritt das Leuchten, das es zum Äquivalent von Licht geeignet machte, weitgehend in den Hintergrund. Das Brennen und Vernichten läßt es jeweils mit eben der Macht verbunden werden, der man den Vollzug des Gerichts gerade anheimgestellt glaubt. Dieser uneindeutigen Zuordnung ist es zuzuschreiben, daß es als religiöser Terminus technicus eine höchstens untergeordnete Rolle spielt, während es als konkreter Träger verschiedener Vernichtungsfunktionen grassiert«. Dies spiegelt sich in der kirchlichen Symbolik des Lichts, das nicht zuletzt das gezähmte Feuer verkörpert: Giuseppe Faggin, Simboli: L'albero – Il fuoco – La luce, Vicenza 1993, S. 51: »Nella liturgia cristiana invece il simbolo del fuoco [...] è limitato alla luce«.

[11] Vgl. dazu die beiden grundlegenden Lexika zur Entwicklungsgeschichte der Begriffe: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hg. v. Otto Brunner u. a., 8 Bde., Stuttgart 1972–1997, sowie: Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680–1820, hg. v. Rolf Reichardt u. a., 16 Bde., München 1985–2000. Für letzteres ist ein Artikel zum Thema »lumières – ténèbres« geplant.

[12] Hans Blumenberg, Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung, in: Studium Generale 10 (1957), S. 432: »An Aussagekraft und subtiler Wandlungsfähigkeit ist die Lichtmetapher unvergleichlich«.

[13] Walter Sparn, »... und es ward Licht«. Über die kulturelle Bedeutung einer absoluten Metapher, in: Walter Gebhard (Hg.), Licht. Religiöse und literarische Gebrauchsformen, Frankfurt a. M. 1990, S. 77.

[14] Dieter Bremer, Licht als universales Darstellungsmedium. Materialen und Bibliographie, in: Archiv für Begriffsgeschichte 18 (1974), S. 185.

tivsymbol«[15] bezeichnet. Die Metaphern »Licht« und »Finsternis« können somit eine Vielzahl einander widersprechender Aussagen vereinen[16]: So gegensätzliche Assoziationen wie »Licht des Glaubens« oder »Licht der Vernunft« bereichern die Lichtmetapher gleichermaßen und definieren analog auch die jeweilige »Finsternis« völlig konträr. Dabei ist die Geschichte der Übertragung von Licht- und Finsternisqualitäten auf transzendente Begrifflichkeiten immer auch Teil der Wissensgeschichte ihrer Zeit. Diese historisch bedingte Verschiebung, in der sich nach Koselleck »die Auflösung der alten und die Entstehung der modernen Welt in der Geschichte ihrer begrifflichen Erfassung«[17] darstellen läßt, strahlt auch auf die diese Begriffe illuminierenden Metaphern und Bilder aus. So wirkten die Durchsetzung des heliozentrischen Weltbildes und die naturwissenschaftliche Erforschung des Lichts[18] gleichermaßen auf die philosophische Vorstellung des Lichts[19] wie auf die

[15] Zu diesem Begriff Jürgen LINK u. a., Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurstheoretische Einführung mit Auswahlbibliographie, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Sonderheft Forschungsreferate 1 (1985), S. 267: »Als Kollektivsymbol bezeichnen wir [...] ein Symbol mit kollektivem Produzenten bzw. Rezipienten«.

[16] Die Metaphernkomplexe »Licht« und »Finsternis« rücken so in die Nähe der »formations discursives«, mit denen Foucault die in wissenschaftlichen Überbegriffen wie »Grammatik« oder »Ökonomie« zutage tretenden »systèmes de dispersion« definiert. Vgl. Michel FOUCAULT, L'archéologie du savoir, Paris 1969, S. 53. Dazu Ute DANIEL, Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter, Frankfurt a. M. ^{3}2002, S. 356: »Was Foucault als diskursive Formationen analysiert, liegt nicht auf der sprachlich-begrifflichen Ebene, sondern gewissermaßen davor: Sie sind immer schon da, bevor Menschen ihre Erfahrungen und Absichten sprachlich formulieren; sie sind die Bedingung der Möglichkeit – und der Unmöglichkeit – zu bestimmten Zeiten bestimmte Aussagen über die Welt und sich selbst zu machen«. Zur Übertragung von Foucaults »archéologie du savoir« von der wissenschaftlichen Diskursgeschichte auf die Metaphorik und zur Übertragbarkeit der Metaphern zwischen sich ideologisch widersprechenden Lagern vgl. bes. Michel PÊCHEUX, Metapher und Interdiskurs, in: Jürgen LINK, Wulf WÜLFING (Hg.), Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1984, S. 93–99. Pêcheux führt aus, daß »die diskursive Produktion [der] Objekte als ideologische Objekte [...] eine überdeterminierte Zirkulation zwischen verschiedenen Diskursregionen« darstellt, »von denen keine als originär betrachtet werden kann«. (S. 97).

[17] Reinhart KOSELLECK, Einleitung, in: Geschichtliche Grundbegriffe, Bd. 1, 1972, S. XIV.

[18] Die Verbreitung des heliozentrischen Weltbildes begann mit Kopernikus' 1543 veröffentlichter und 1616 indizierter Schrift »De revolutionibus«. In Frankreich wurde das neue Weltbild besonders durch Fontenelles 1686 veröffentlichte »Entretiens sur la pluralité des mondes« populär. Bis zu seinem Tod 1757 erschienen 33 Auflagen. Vgl. Gudrun WOLFSCHMIDT, Der Weg zum modernen Weltbild, in: DIES. (Hg.), Nicolaus Kopernikus (1473–1543). Revolutionär wider Willen, Ausstellungskatalog, Berlin 1994, S. 9–70, sowie Jeannot SIMMEN, Vertigo. Schwindel der modernen Kunst, München 1990, S. 48–55. Zur Durchsetzung des wissenschaftlichen Weltbildes in Frankreich vgl. Micheline GRENET, La passion des astres au XVII^{e} siècle. De l'astrologie à l'astronomie, Paris 1994. Allg. zu den Interaktionen zwischen Bewußtseinsgeschichte und naturwissenschaftlicher Lichtkonzeption vgl. Arthur ZAJONC, Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewußtsein, Reinbek 1997.

[19] Zum Zusammenhang zwischen verändertem Weltbild und »lumières« vgl. Michel DELON, Les Lumières. Travail d'une métaphore, in: Studies on Voltaire and the Eighteenth

politisch-metaphorische Qualität der Lichtmetapher ein. Im Gegensatz zu historisch-politischen Begriffen, deren Entwicklungsgeschichte sich in einer sogenannten »Sattelzeit« vollzieht, »in der sich die Herkunft zu unserer Präsenz wandelt«[20], ist bei metaphorischen Komplexen wie Licht und Finsternis jedoch eine wesentlich stärker ausgeprägte Integrationsfähigkeit gegeben, die neue Assoziationsmuster akzeptiert, ohne die alten aufzugeben. Daran ändert auch der säkularisierte Gebrauch religiöser Lichtsymbolik nichts, da diese Strategien im Gegenzug, wie das eingangs aufgeführte Beispiel zeigt, zum Widerspruch reizen und dem ›falschen‹ das ›wahre‹ Licht entgegenhalten. Die Entwicklung des semantischen Konzeptes des *siècle des Lumières* als Epochenbegriff der französischen Aufklärung und Gegenentwurf zum ›finsteren Mittelalter‹ sowie seiner theologischen Wurzeln[21] bildet dabei den zentralen Ausgangspunkt für den vielschichtigen Problemkomplex der Licht-Finsternis-Metaphorik des 19. Jahrhunderts.

Century 152 (1976), S. 527: »Les Lumières renvoient l'image centrale de notre pensée classique, où l'héliocentrisme illustre le logocentrisme«.

[20] Koselleck, Einleitung, in: Geschichtliche Grundbegriffe, S. XV.

[21] Vgl. dazu Kap. 2.

1.2. Die Metaphernkomplexe »Licht« und »Finsternis« als Gegenstand kritischer Bildpublizistik und politischer Karikatur

1.2.1. Die Bedeutung von Bildern für die historische Semantik

Daß Texte und Bilder Geschichte nicht nur reflektieren, sondern sie auch produzieren können, haben Jürgen Lüsebrink und Rolf Reichardt am Beispiel der medialen Reflexionen des Bastillesturms eindrucksvoll belegt[22]. Die »wirklichkeitsprägende Kraft des Symbolischen«[23] und die metaphorische Aufladung der Begriffe eröffnen ein weites Feld an visuellen Assoziationen, die in unmittelbarer und mittelbarer Wechselwirkung eine spielerische Funktion ausüben[24] und so ein imaginatives Repertoire schaffen, das sich wiederum fortschreibt. Dieser weitreichende Typisierungsvorgang bewirkt,

> daß Begriffe – ihrerseits ein gesellschaftliches Produkt – auf ihre Produzenten zurückwirken und eine nicht unbedingt an materielle Fakten gebundene Dynamik gewinnen, die wir [...] als Durchsetzungs- und Beharrungsvermögen gesellschaftlich institutionalisierten Wissens verstehen können[25].

Auch im Rahmen des *iconic turn*[26] wird betont, daß Bilder nicht nur sekundäre Produkte, also Illustrationen ihrer Zeit sind, sondern durch die gezielte Konkretisierung und Popularisierung komplexer Begriffe und durch die vielfältigen Modifikationen des vorhandenen visuellen Repertoires ein primärer Faktor oder vielmehr eine Macht sind:

> Die Macht, die Bildern innewohnen kann, liegt offenbar auch in ihrer Fähigkeit, Zugänge zu etwas zu öffnen, was tot oder anderswo ist, zu einem mächtigen Herrscher, einem religiösen Gehalt, etwas Unsichtbaren, das weder Gesicht noch Körper hat, oder zu etwas Erdachtem, Erträumten. Die Macht des Bildes bedeutet, ›Il fait voir‹, es öffnet die Augen, es zeigt[27].

[22] Hans-Jürgen Lüsebrink, Rolf Reichardt, Die Bastille. Zur Symbolgeschichte von Herrschaft und Freiheit, Frankfurt a. M, 1990, S. 59.

[23] Ibid., S. 35.

[24] Dies besagt auch Wittgensteins Theorie des »Sprachspiels«, das auf der »Familienähnlichkeit« der Begriffe beruht und eine Kette von eigentümlichen Bedeutungsgeflechten zur Folge hat. Ludwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen, in: Ders., Schriften, Frankfurt a. M. 1960, S. 281–293.

[25] Rolf Reichardt, Einleitung, in: Ders. u. a., Handbuch, S. 67.

[26] Der Begriff des *iconic turn* taucht in Anlehnung an den des *linguistic turn* zum ersten Mal auf bei: Gottfried Boehm, Die Wiederkehr der Bilder, in: Ders. (Hg.), Was ist ein Bild, München 1995, S. 13. Zu der interpretatorischen Lücke, die entsteht, wenn Bilder auf ihre historischen Entstehungsbedingungen reduziert werden, ibid., S. 35f.: »Eine solche kunsthistorische Methodik überspringt die eigentümliche Darstellungsmacht des Bildes, sie rechnet gar nicht damit, daß es über eigene Sinnpotentiale verfügt«.

[27] Gottfried Boehm, Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: Christa Maar, Hubert Burda (Hg.), Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004, S. 32. Vgl. dazu auch die Schlußfolgerung des Forschungsberichts von Heike Talkenberger, Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als historische Quelle. Methodische Überlegungen zur Bildkunde, in: Zeitschrift für Historische Forschung 21 (1994), S. 312:

Die politische Bildpublizistik, die sich an der Aktualität messen lassen muß, erlaubt zudem durch ihre spezifische Struktur Einblicke, wie sie durch andere Bildmedien und Texte nicht gegeben sind: Die Codierung und symbolische Aufladung bestimmter Metaphernkomplexe[28] und ihre oftmalige gleichzeitige Infragestellung werden zur unmittelbaren Quelle für die Vermischung von abstrakten Fakten und Ereignissen mit Eindrücken der alltäglichen Erfahrungswelt[29].

Dennoch wurde die Geschichte der Spiegelungen dieser Sprachbilder innerhalb der Bildsprache lange Zeit ebenso verkannt wie die Bedeutung materieller Bilder für die Popularisierung von Schlagwörtern und metaphorischen Konzepten innerhalb der im Entstehen begriffenen Massenkultur. Die Integration der Bildpublizistik »als Ausdruck eines sozialpsychischen Bedürfnisses nach Verbildlichung von Grundwerten und Wirklichkeitserfahrung«[30] in Theorie und Praxis der historischen Semantik ist besonders Rolf Reichardt zu verdanken. Grundlegende Arbeiten zur Bildpublizistik der Französischen Revolution und ihrer Bedeutung als »visuelle Zeichensysteme« legte in Deutsch-

»Bilder sind nicht nur Reflex der historischen Realität, sondern sie beeinflussen den historischen Prozeß, indem sie Bewußtsein bilden und artikulieren helfen«.

[28] Im folgenden werden die Begriffe Symbol und Metapher in bezug auf die Repräsentanten der Komplexe Licht und Finsternis nicht streng getrennt. Dazu auch Gerhard Kurz, Metapher, Allegorie, Symbol, Göttingen ^{5}2004, S. 77, der den Unterschied zwischen Symbol und Metapher grundsätzlich als »graduell« bezeichnet: »Bei Metaphern ist unsere Aufmerksamkeit mehr auf Wörter gerichtet, auf semantische Verträglichkeiten und Unverträglichkeiten sprachlicher Elemente. Bei Symbolen ist unsere Aufmerksamkeit auf die dargestellte Empirie gerichtet. Beim Symbol wird daher auch die wörtliche Bedeutung gewahrt, die Referenz des Wortes. Bei der Metapher wird sie okkasionell ausgedehnt. Bei Metaphern aktualisieren wir ein Sprachbewußtsein, bei Symbolen ein Gegenstandsbewußtsein«. Ähnlich unterscheidet Hans Blumenberg, Paradigmen zu einer Metaphorologie, Frankfurt a. M. 1998, S. 178: »Das Symbol muß, da es dem Er-kennen dient, statisch und fixiert sein [...]. Die Metapher ist zu Bewegung fähig, kann Bewegung darstellen«. In der Wechselwirkung mit dem Kontext laden sich Symbole – wie die Sonne als Symbol für Licht, Leben, Zentralismus – automatisch mit metaphorischen Assoziationen auf; die Sonne wird also beispielsweise zur »Sonne der Republik«, womit auf diese Staatsform all die Macht projiziert wird, die mit der Sonnensymbolik einhergeht. Gerade in bezug auf die bildliche Darstellung und ihre sowohl sprachlich-dynamische als auch symbolisch-statische Rückbindung erscheint eine Trennung somit als schwierig. Auch Link versteht seine Definition der Kollektivsymbolik als »die Gesamtheit der Bildlichkeit – einschließlich Allegorie, Emblem, Metapher etc.« Jürgen Link, Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurstheoretische Einführung mit Auswahlbibliographie (Teil II), in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 22,1 (1997), S. 70.

[29] Zur Historizität der Karikatur vgl. Philippe Roberts-Jones, De Daumier à Lautrec. Essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890, Paris 1960, S. XI: »La caricature appartient donc à l'histoire, car elle permet d'entrer en contact avec les réactions d'une époque; elle permet aussi de discerner les faits, les événements, qui ont le plus frappé l'opinion publique d'alors. Elle est en quelque sorte bien plus éloquente, bien plus réelle, que la stricte énumération des événements que relate un manuel«.

[30] Dazu Reichardt, Einleitung, S. 141–146: »Bildsymbolik und Flugblattgraphik«.

land der Kunsthistoriker Klaus Herding vor[31]. Für Frankreich sind hierbei in neuerer Zeit vor allem Michel Vovelle, Claude Langlois, Antoine de Baeque und Annie Duprat zu nennen.

Jeder Forschungsansatz zur politischen Bildlichkeit des 19. Jahrhundert muß unmittelbar an das spannungsreiche Verhältnis zu diesem revolutionären Erbe anknüpfen. Nicht zufällig rücken – auch auf dem Gebiet der Malerei oder der Skulptur – besonders die symbolischen Repräsentanten abstrakter Werte und Ideale in den Vordergrund – scheint doch deren Verankerung im kollektiven Gedächtnis nicht zuletzt von ihrer konkreten Faßbarkeit abzuhängen: Programmatisch sind hierbei vor allem die Arbeiten von Maurice Agulhon zur Darstellung der Marianne und ihrer Spezifikationen als *Liberté*, *République* und Lichtbringerin[32]. Die satirische Wechselwirkung dieses Bildes mit dem der Germania im Rahmen nationaler Abgrenzungen und Rivalitäten wurde eingehend von Ursula Koch erforscht[33].

Speziell die karikierende Pressezeichnung wird – im Gegensatz etwa zum Einblattdruck – in der Geschichtswissenschaft in Deutschland wie auch in Frankreich als eigenständige Quelle jedoch noch keineswegs hinreichend berücksichtigt. Im Vergleich zur frühen Neuzeit bleibt hier noch viel zu leisten[34].

1.2.2. Forschungsdiskussion zur Thematik von »Licht und Finsternis« in der Karikatur

Das polemische Potential weltanschaulicher Diskurse trägt den Keim zur Karikatur vielfach bereits in sich. Als drastisches Mittel zur Darstellung von verabsolutierten, scharfen Gegensätzen ist zudem gerade die Karikatur für eine besondere Beziehung zum semantischen Paar »Licht und Finsternis« prädestiniert.

Der kenntnis- und detailreiche Aufsatz, den Rolf Reichardt zur Vor- und Nachgeschichte der Konzepte *lumières* und *ténèbres* in der allegorisch-über-

[31] Klaus Herding, Visuelle Zeichensysteme in der Graphik der Französischen Revolution, in: Ders. (Hg.), Im Zeichen der Aufklärung. Studien zur Moderne, Frankfurt a. M. 1989, S. 95–126.

[32] Maurice Agulhon, Marianne into battle, Cambridge 1981; Ders., Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914, Paris 1989.

[33] Vgl. z. B. Ursula E. Koch, Marianne und Germania: 101 Pressekarikaturen aus fünf Jahrhunderten im deutsch-französischen Vergleich, in: Marie-Louise von Plessen (Hg.), Marianne und Germania. 1789–1989. Frankreich und Deutschland. Zwei Welten – Eine Revue, Ausstellungskatalog, Berlin 1997, S. 69–82.

[34] Christian Delporte, Le dessin de presse en France: la fin du purgatoire?, in: Laurence Bertrand Dorléac u. a. (Hg.), Où va l'histoire de l'art contemporain?, Paris 1997, S. 127: »L'intérêt de l'historien pour l'expression graphique tient encore davantage du frémissement que de l'engouement généralisé«. Zum Wert der Karikatur als sozialwissenschaftlicher Quelle vgl. Christoph Achterberg, Karikatur als Quelle. Determinanten sozialwissenschaftlicher Interpretation, Frankfurt a. M. 1998, S. 218: »Karikaturen sind Quellen, die Erkenntnisse in gleicher Qualität vermitteln wie Texte«.

höhenden wie auch der verzerrend-karikierenden Bildtradition der Französischen Revolution verfaßte, stellt eine unentbehrliche Grundlage für jede weitergehende Beschäftigung mit den weitreichenden kulturgeschichtlichen Verflechtungen dieses semantischen Paares dar[35]. Die überaus reiche Materialfülle ist dabei ebenso hervorzuheben wie die sorgfältige Aufschlüsselung der religiösen und politischen Herkunft des Motivkomplexes und seiner kunstgeschichtlichen und gesellschaftlichen Implikationen.

Eine interessante Ausgangsbasis speziell für die Karikatur bietet zudem die Monographie von Hubertus Fischer[36], der sich besonders dem immer wieder neu variierten Motiv der Lichtauslöschung und -unterdrückung widmet und dieses auch im europäischen Kontext darstellt. Ebenso wie Reichardt beschränkt Fischer den dem 19. Jahrhundert gewidmeten Teil seiner Ausführungen im wesentlichen auf die Zeit von 1815 bis 1851[37].

Grundsätzlich ist die Entwicklungsgeschichte der Karikatur und kritischen Bildpublizistik zwischen 1871 und 1914 noch sehr unzureichend erforscht, was nicht zuletzt auf den überwältigenden Reichtum der Bildzeugnisse zurückzuführen ist[38].

Für die Licht- und Finsternissymbolik sieht Reichardt im Jahr 1871 »den Endpunkt einer langen Entwicklung [...]: Mit der Gründung der Dritten Republik haben die majestätischen *lumières* [...] sowohl politisch wie ikonographisch über die *ténèbres* gesiegt«[39].

Sind aber in Phasen der Abgrenzung und Definierung der eigenen Identität starke Gegensätze wie Licht und Finsternis nicht besonders naheliegende Bil-

[35] Rolf Reichardt, *Lumières* versus *Ténèbres*. Politisierung und Visualisierung aufklärerischer Schlüsselwörter in Frankreich vom XVII. zum XIX. Jahrhundert, in: Ders. (Hg.), Aufklärung und historische Semantik. Interdisziplinäre Beiträge zur westeuropäischen Kulturgeschichte, Berlin 1998, S. 83–170.

[36] Hubertus Fischer, Wer löscht das Licht? Europäische Karikatur und Alltagswelt 1790–1990, Stuttgart 1994.

[37] Vgl. dazu Kap. 1.5.

[38] Bertrand Tillier, Les traits indécis du dessin de presse en France (1870–1914), in: Jules Grandjouan, créateur de l'affiche politique illustrée en France, Ausstellungskatalog, hg. v. Musée d'Histoire contemporaine, Paris 2001, S. 85: »À leur décharge, les objets satiriques de la période 1870–1914 recouvrant ces images, leurs supports, leurs moyens de diffusion, leurs techniques de reproduction, leurs auteurs, leurs éditeurs et leurs formes constituent une formidable nébuleuse encore largement inexplorée«. Zur Situation der Presse von 1871 bis 1914 vgl. Kap. 4. Vor allem fehlen Arbeiten zu einzelnen gesellschaftlichen Fragestellungen und Motivkomplexen, die den ganzen Zeitraum umfassen und längerfristige Auswirkungen politischer und kultureller Veränderungen auf das Bildbewußtsein untersuchen. Eine Ausnahme bildet bislang die Dissertation von Beatrix Schmausser-Strauss, Göttin der Schönheit, Frauenrechtlerin und Nationalheldin. Frauen in der Karikatur Frankreichs von der Kommune bis zum Ersten Weltkrieg, Weimar 1995. Bertrand Tillier, La Républicature. La caricature politique en France 1870–1914, Paris 1997 geht vor allem auf die symbolische Bedeutung des *corps* sowohl in bezug auf das Staatsgebiet wie einzelner Repräsentanten ein.

[39] Reichardt, Lumières, S. 166f.

der? Werden politische Krisen und gesellschaftliche Brüche, an denen die Zeit zwischen 1871 und 1914 so überaus reich ist, nicht immer in Zusammenhang mit von Licht oder Finsternis bestimmten Epochenmerkmalen wie *progrès* oder *décadence* gebracht? Und bieten sich im Rahmen der kulturellen und politischen Verarbeitung von neuen Erfahrungen nicht gerade vertraute Bilder und Symbole an, die dabei helfen, Bezüge zu bereits Erlebtem herzustellen und Unterschiede zu erkennen? Grundsätzlich ist vorauszuschicken, daß der Kampf um die Republik mit ihrer Ausrufung am 4. September 1870 noch keineswegs abgeschlossen war. Neben alten und neuen Feindbildern sollte vor allem die unterschwellige Angst vor einem unaufhaltsamen Rückfall in das finstere Zeitalter nach dem Erreichen des republikanischen Zenits ein ständiger Begleiter des politischen Diskurses bleiben. Die sich hier auftuende Kluft zwischen unbegrenzter Fortschrittserwartung und tief verwurzeltem Zyklendenken[40] berührt ein grundsätzliches Problem der Geschichtsphilosophie, das besonders in der Kontroverse von Karl Löwith und Hans Blumenberg ausgetragen wurde[41]. Während Löwith den modernen Fortschrittsgedanken als säkularisierte Weiterführung der christlichen Heilsgeschichte sieht[42], betont Blumenberg die metaphorische Eigenständigkeit des neuzeitlichen Modells der Zukunftsorientierung, das mit der kopernikanischen Wende beginnt[43]. Die resultierende Frage, wie sich lineare Fortschrittserwartungen und apokalyptische Überlieferungen im metaphorischen Kosmos des späten 19. Jahrhunderts zueinander verhalten, kann gerade unter Miteinbeziehung der alltäglicheren Kommunikationsformen wertvolle Aufschlüsse bezüglich der kulturellen Verankerungsfähigkeit beider Konstrukte liefern, wie auch Jürgen Link in bezug auf die Kontroverse zwischen Löwith und Blumenberg hervorhebt:

> In beiden Lagern wird dabei u.E. noch viel zu sehr auf die ›Höhenkämme‹ (etwa der philosophischen oder religiösen Doktrinen) und die Filation isolierter Systeme geschaut, anstatt ›durchschnittliche‹ Diskurse und die Synchronie stärker zu berücksichtigen[44].

Licht- und Finsternisbilder beweisen überdies ihre stets gleichbleibende kulturelle Brisanz in ihrer direkten Einflußnahme auf die Wahrnehmung von Zeit und Raum[45]: Zum einen spiegelt sich in der symbolischen Schaffung von

[40] Vgl. dazu Kap. 2.2.1.

[41] Friedrich Rapp, Fortschritt. Entwicklung und Sinngehalt einer philosophischen Idee, Darmstadt 1992, S. 121–126.

[42] Karl Löwith, Weltgeschichte und Heilsgeschehen, in: Anteile. Martin Heidegger zum 60. Geburtstag, Frankfurt a. M. 1950, bes. S. 147f.

[43] Hans Blumenberg, Säkularisierung und Selbstbehauptung, Frankfurt a. M. 1974, S. 34.

[44] Link, Moderne Kollektivsymbolik, Teil 1, S. 288.

[45] Zwischen Zeit-Raum-Struktur, Licht-Finsternis-Symbolik und Wahrnehmung besteht eine grundlegende kulturelle Verbindung: Die bildliche Sichtbarmachung von Zeit und Raum wurde erst durch die künstlerische Umsetzung von Licht-Finsternis-Kontrasten möglich. Generell beginnt die Kunst der Neuzeit in dem Moment, in dem erstmals zwischen Licht und Finsternis unterschieden wurde und dynamische Prozesse in den Vordergrund traten. Die mittelalterliche Kunst kannte nur das als Goldgrund dargestellte Eigenlicht, das nie innerweltlichen Quellen entstammte, sondern stets das überirdische Offen-

Licht die kosmologische Komponente des Schöpfungsprozesses als Lichtwerdung und somit des Grundempfindens von Zeit und ihrer Meßbarkeit, zum anderen dient das Licht der Ausleuchtung und damit Definierung von realen Raumkonstrukten ebenso wie von symbolischen Machträumen[46]. Die tiefgreifenden technischen Veränderungen, die das Zeit- und Raumgefühl im 19. Jahrhundert revolutionierten und eine grundsätzliche Dynamik erfahrbar machten, sind in ihren unmittelbaren Auswirkungen in besonderem Maße zu berücksichtigen[47].

Die Politisierung und Popularisierung des Bedürfnisses nach Lichterschaffung, Eroberung des Lichts und Eroberung durch das Licht gleichermaßen sind ein zentraler Aspekt. Einen karikaturgeschichtlich interessanten Ansatz bietet hier der Aufsatz von Ségolène Le Men, die ausgehend von Honoré Daumiers Blatt *Lanterne magique!* aus der Spätphase des II. Empire die Wahrnehmungsprobleme diskutiert, die sich zwischen technisch erzeugtem Illusionslicht und daraus abgeleiteter symbolischer Überblendung auftun[48].

barungslicht selbst repräsentierte. Vgl. Wolfgang SCHÖNE, Über das Licht in der Malerei, Berlin ⁶1983, S. 55. Das neuzeitliche individuelle Beleuchtungslicht (ibid., S. 82), das in der sakralen Malerei das Leuchtlicht *(lumen)* irdischer Lichtquellen zu symbolischen Repräsentanten des göttlichen *lux* erhob, stellt somit gleichzeitig eine Abkehr von einer auf ewig unveränderlichen, in einem gleichbleibenden Licht erstrahlenden Ordnung dar. Dazu Kaspar SPINNER, Helldunkel und Zeitlichkeit: Caravaggio, Ribera, Zubaran, G. de La Tour, Rembrandt, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 34 (1971), S. 169: »Raum und Zeit zeigen sich als abhängig voneinander, Zeit ermöglicht Veränderung im Raum (und damit Erfahrung von Raum). Beides, Zeit und Raum, sind Voraussetzungen für das Helldunkel, in ihm sind sie enthalten. Die vom Helldunkel betroffenen Gegenstände sind nicht mehr in der raum- und zeitlosen Gegenwart Gottes aufgehoben. Das Helldunkel ist eine Säkularisierungserscheinung. Das Dargestellte zeigt sich in irdischer Bedingtheit«.

[46] Die Sakralisierung bestimmter Räume und Zeiten spiegelt sich in der höfischen Lichtsymbolik der frühen Neuzeit, die den Fürsten zum Zentrum der kosmischen Ordnung erhob und damit de facto sakralisierte. Thomas Francis DONAHUE, The Genesis of Light Symbol for the Medici Festival of 1589. Univ. of Maryland Press 1990, der die direkte Übertragung der Lichtsymbolik von den *sacre rappresentazioni* der mittelalterlichen Kirche auf die Herrschaftssymbolik der Medici nachweist. Zur Markierung heiliger Räume und Zeiten im Zeremoniell des Absolutismus vgl. Kay KIRCHMANN, Licht-Räume – Lichtzeiten: Das Licht als symbolische Funktion im Theater der Neuzeit, Siegen 2001, S. 39: »Höfische Feste und Theaterinszenierungen bilden die göttliche in der menschlichen Ordnung ab – durch das Ritual, das sich in einem akzentuierten und daher konsequenterweise helligkeitsüberstrahlten Raum ereignet«.

[47] Zu den Standardisierungsprozessen der Zeit- und Raumerfassung zwischen 1880 und 1918 vgl. Stephen KERN, The Culture of Time and Space, 1880–1918, Cambridge 1983. Die Entwicklung des Bewußtseins der Relativität von Zeit und Raum beschreibt Wolfgang SCHIVELBUSCH, Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert, München, Wien 1979.

[48] Ségolène LE MEN, Lanterne magique!!! Eine Lithographie aus dem Jahr 1869, in: Uwe FLECKNER u. a. (Hg.), Jenseits der Grenzen: französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaethgens zum 60. Geburtstag, Bd. 2: Kunst der Nationen, Köln 2000, S. 206–233. Allg. zu den Wechselwirkungen zwischen Lichtsymbolik und Lichtrepräsentationen in bezug auf die Vorgeschichte des Kinos vgl. Patrick DÉSILE, Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma, Paris 2000.

Die Geschichte der politischen Licht- und Finsternismetapher in der Karikatur der III. Republik ist tatsächlich in vielerlei Hinsicht auf das engste mit technik-, kultur-, sozial- und kunstgeschichtlichen Themen vernetzt, die in ihrer Vielschichtigkeit bisher noch keine breite Beachtung gefunden haben[49]. Die Grenze zwischen der Verfügbarkeit und der Manipulierbarkeit von Licht bleibt dabei ein sensibles Thema, in dem sich die grundlegende Problematik der technisierten Lichtmetapher zeigt.

[49] Dazu FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 215, Anm. 27: »Ein Desiderat bleibt die Zusammenführung der technik-, kultur- und sozialgeschichtlichen Darstellungen der Beleuchtung mit der Kunstgeschichte«. Einen wertvollen Beitrag zur Kulturgeschichte der künstlichen Beleuchtung im 19. Jahrhundert bietet SCHIVELBUSCH, Lichtblicke. Einen breit angelegten Einblick in die Fülle der Querverbindungen zwischen Licht und Kultur von 1750 bis 1900 und die Fülle möglicher Forschungsansätze ermöglicht der Ausstellungskatalog von Andreas BLÜHM, Louise LIPPINCOTT, Light! The Industrial Age 1750-1900. Art and Science, Technology and Society, London 2000. Weniger ergiebig ist der Katalog der Ausstellung in Nancy 2005: Jean-Pierre CHANGEUX (Hg.), La lumière au siècle des Lumières et aujourd'hui. Art et Science, Paris 2005.

1.3. Zentrale Fragestellungen und Gliederung der Arbeit

Die bisher angesprochenen Grundschemata bilden den Ausgangspunkt für die relevanten Aspekte der Arbeit, die hier kurz skizziert werden sollen:

Von grundlegender Bedeutung ist zunächst die Scharnierfunktion der Commune[50], in der sich die symbolische Wechselwirkung zwischen *conquête* und *reconquête* des (Licht-)Raums auf einzigartige Weise verdeutlicht. Dabei richtet sich der Blick auch auf das Kräfteverhältnis zwischen gesellschaftlichem ›oben‹ und ›unten‹, das ein weiteres wichtiges Motivfeld der Licht-Finsternis-Symbolik darstellt. Im Hinblick auf den langfristig fatalen, negativen Mythos der brandschatzenden Horden – geronnen im Bild der furiosen *pétroleuse*[51] – ist zu untersuchen, welchen Mechanismen die Übertragung dieser Erinnerungen und Erfahrungen auf Gegenwart und Zukunft folgt[52].

In der darauffolgenden unsicheren Frühphase der 1870er Jahre, als die Republik sich gegenüber der noch immer starken Bedrohung durch die Vertreter der drei monarchistischen Systeme als legitime Erbin der Macht darstellen mußte, war die Sonnensymbolik von besonderem Interesse[53]. Die Schaffung des republikanischen Gesellschaftsideals äußerte sich vor allem bei dem traditionell mit der Lichtsymbolik verbundenen Thema der Bildung als Verbreitung der *lumières*. Hierbei wurde auch die Beziehung zwischen lichtverbreitender Elite und lichtempfangender Masse bedeutsam[54]. Vor allem aber die Strategie des Bilderkampfes gegen die reaktionäre Lichtfurcht der Republikgegner und des Klerus erlebte eine bis über die *séparation* hinausreichende Blüte[55]. Dieser Bildkampf wurde keineswegs nur einseitig ausgetragen. Wie aber äußerte sich das Eingreifen von Monarchisten und Kirche seit Ende der 1870er Jahre in die Bildsatire? Und wie reagierten diese antirepublikanischen Kräfte auf ihre festgefügte Rolle als reaktionäre ›Finsterlinge‹ und unbelehrbare Lichtfeinde[56]?

Auch Themen wie etwa die Lichtfestkultur des 14. Juli, die von konkurrierenden ideologischen Lagern gleichermaßen karikaturistisch kommentiert wurden, lassen sich in ihrer gesamtgesellschaftlichen Brisanz nur durch diese

[50] Vgl. dazu Kap. 5.

[51] Zur Symbolstruktur der *pétroleuse* vgl. Gay L. GULLICKSON, La Pétroleuse: Representing Revolution, in: Feminist Studies 17 (1991), S. 240–265; DIES., Unruly Women of Paris. Images of the Commune. New York, London 1996.

[52] Einen hervorragenden Beitrag zur Commune in der Erinnerungskultur von 1871 bis 1914 bietet Bertrand TILLIER, La Commune de Paris, révolution sans images? Politique et représentations dans la France républicaine, 1871–1914, Seyssel 2004. Die Karikatur wird allerdings etwas stiefmütterlich behandelt. Demselben Zeitraum widmet sich Judith PROKASKY, Vom Ereignis zum Mythos. Die Pariser Commune in den Bildmedien 1871–1914, Weimar 2005, die den Schwerpunkt allerdings auf die Frage legt, warum es kein »bedeutendes Kunstwerk« (S. 15) zur Commune gibt.

[53] Vgl. dazu Kap. 6.1.

[54] Vgl. dazu Kap. 6.2.

[55] Vgl. dazu Kap. 6.3.

[56] Vgl. dazu Kap. 6.4.

parallele Betrachtung von Befürwortern und Gegnern erfassen[57]. Gerade die Festkultur muß als Ausdruck des wechselhaften republikanischen Bewußtseins in der Bevölkerung verstanden werden. Aufstieg und Verfall der Illuminationskultur sind dabei in ihrem Verhältnis zur sozialen und sozialistischen Kritik am technisch-industriell geprägten Fortschrittsmodell der bürgerlichen Gesellschaft zu betrachten[58], dabei auch die lichtsymbolisch hochrelevanten Weltausstellungen[59].

Diese Fragestellungen zum linearen Fortschrittsmythos der Republik als Epoche des Lichts rücken auch im Zusammenhang mit der Dreyfusaffäre, dem größten Justizskandal der III. Republik, in den Vordergrund[60]. Die Übertragung der Situation des zu Unrecht verurteilten einzelnen soll hierbei zunächst in seiner Beziehung zu Situation der Masse der Unterprivilegierten und ihres symbolisch überhöhten Weges zum Licht untersucht werden.

Die Rolle der im Entstehen begriffenen Massenkultur als tragender Säule der Moderne ist dabei zwischen den Extremen der finsteren, bedrohlichen *foule* und der eines sich engagierenden, lichtverbreitenden *peuple* zu betrachten[61].

Diese oft sehr komplexen Bildstrukturen stellen die Analyse vor besondere Herausforderungen:

> Se pose dès lors un problème d'interprétation et d'analyse historiques. Car, si les représentations simples ne posent guère de problèmes de signification ni même de réception [...] – comment lire correctement la mise en image et envisager l'interprétation par les hommes du temps de thèmes aussi abstraits que ceux des droits de l'homme, de la raison d'État, de la justice ou de la vérité? Les traductions sont subtiles, et les aléas de la perception sont si grands qu'ils nécessiteraient une mise à nu de l'outillage mental à la base des représentations visuelles d'une époque extraordinairement éloignée de la nôtre[62].

Tatsächlich ist in diesem Zusammenhang eine genaue Beleuchtung des historischen und kulturellen Kontextes vonnöten: Besonders gilt dies für die Allegorie der aus dem Brunnen steigenden *Vérité*, deren Spiegel das symbolische Licht reflektiert.

Die Rolle der personifizierten Wahrheit lenkt das Interesse dabei auf die konfliktreiche Diskussion über die Existenz der sichtbaren Wahrheit überhaupt und von dort auf das spezifische Problem der Wahrnehmung innerhalb einer Gesellschaft, die sich zunehmend mit neuen Medien der Reproduktion und Interpretation des Sichtbaren konfrontiert und durch neue Abstraktionsstrategien herausgefordert sah[63].

[57] Vgl. dazu Kap. 7.2.
[58] Vgl. dazu Kap. 7.3.
[59] Vgl. dazu Kap. 7.1.
[60] Vgl. dazu Kap. 8.
[61] Vgl. dazu Kap. 8.1.
[62] Christophe Prochasson, L'Affaire dans tous ses états, in: Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (Hg.), Pour une histoire culturelle, Paris 1997, S. 239.
[63] Vgl. dazu Kap. 8.2. Grundlegend für die Entstehung neuer Sehgewohnheiten im 19. Jahrhundert sind die Arbeiten von Jonathan Crary, Techniken des Betrachtens. Sehen

Die Konsequenzen der Dreyfusaffäre interessieren vornehmlich in bezug auf die Wahrnehmung der Republik als Ideal im Verhältnis zur gesellschaftlichen Realität[64].

Ausgehend davon soll zunächst der Mythos der *Ville Lumière* auf sein Verhältnis zur Licht-Finsternis-Metaphorik hin untersucht werden, wobei besonders die metaphorischen Strukturen der urbanen Nacht in den Vordergrund rücken[65].

Von dort spannt der Bogen sich zu den gegen dieses Zivilisationsmodell gerichteten Angriffen: Die anarchistische Feuermetaphorik[66] ist dabei ebenso von Interesse wie die versuchte Auslöschung der künstlichen Lichter anläßlich des Elektrikerstreiks von 1907[67].

Die sich hier andeutende Ablehnung der technisch erzeugbaren Lichtwelt als bürgerlichem Machtanspruch führt auf das Gebiet der sozialistischen und anarchokommunistischen Lichtsymbolik, das die Sonne als natürliche Lichtmacht aus alten Bindungen lösen und in einen universellen, neuhumanistischen Kontext einsetzen will[68].

und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden, Basel 1996; DERS., Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur, Frankfurt a. M. 2002.

[64] Vgl. dazu Kap. 8.3. Zu den kulturellen Implikationen der Affaire vgl. PROCHASSON, L'Affaire, S. 248f.: »Parce qu'elle posait des problèmes abstraits, peu liés à la question de l'exercice immédiat du pouvoir, parce qu'à ce titre elle aimante les intellectuels qui s'y ruèrent, l'Affaire constitue un objet légitime d'une histoire culturelle renouant ainsi immédiatement avec une histoire politique enracinée dans le social. [...] C'est à ce niveau que l'histoire de l'affaire Dreyfus manque le plus de résultats«.

[65] Vgl. dazu Kap. 9.1.

[66] Vgl. dazu Kap. 9.2.1.

[67] Vgl. dazu Kap. 9.2.2.

[68] Vgl. dazu Kap. 9.3.

1.4. Grundlagen für eine Symbolgeschichte im Kontext einer erweiterten Zeichentheorie

Auch mit Blick auf die skizzierten ›großen‹ Bildkomplexe darf die Geschichte der Einzelsymbole und Requisiten nicht in den Hintergrund treten: Immer im Vordergrund steht die Frage, inwiefern sich konkrete Lichtsymbole selbst in wechselnden Kontexten verändern: Repräsentiert also etwa die Sonne im sozialistischen Kontext nicht nur ein anderes politisches und gesellschaftliches System, sondern vielleicht sogar ein anderes Lichtphänomen als in der klassisch republikanischen, antimonarchistischen Bildsprache?

Die Aufschlüsselung der Lichtmetaphorik verlangt folglich stets nach einer genauen Untersuchung ihrer einzelnen Repräsentanten, der untereinander eng verbundenen Lichtphänomene und Dingsymbole, die als Erscheinungen der Alltagswelt auch auf ein spezifisches Verhältnis zur Realität hin untersucht werden müssen[69], gleichzeitig aber in Beziehung zum Medium der Karikatur zu setzen sind.

Hierbei erlauben nicht zuletzt die Überschneidungen zwischen satirischer Bildsprache und propagandistisch-schematisierenden bzw. allegorisch-verklärenden Darstellungsweisen Rückschlüsse auf die gesellschaftliche Verankerung bzw. Diskussionsfähigkeit von Metaphern und Wirklichkeitsmodellen. Das Problem von Konstanz oder Dynamik von gesellschaftlich codierten Symbolen ist von grundlegender Bedeutung. Die von Berger und Luckmann dargestellten Prozesse von Sedimentbildung und Tradition, die eine allgemeine Zugänglichkeit von zu Zeichen abstrahierten Erfahrungen schaffen[70], führen, wie Luhmann darlegt, keineswegs zur Entstehung unveränderlicher Bezugsgrößen, dies um so weniger in einer sich rasch entwickelnden Informationsgesellschaft[71]. Die Transportierung von Informationen durch adaptierte Bilder setzt zunächst zweifellos voraus, daß diese einem verständlichen Zeichenkanon angehören, wie Barthes in seiner Definition der mythischen Aussage unterstreicht[72]: »la parole mythique est formée d'une matière *déjà* travaillée en vue d'une communication appropriée«[73].

[69] Dazu Peter L. Berger, Thomas Luckmann, Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, Frankfurt a.M. ²1971, S.24: »Unter den vielen Wirklichkeiten gibt es eine, die sich als Wirklichkeit par excellence darstellt. Das ist die Wirklichkeit der Alltagwelt. Ihre Vorrangstellung berechtigt dazu, sie als die oberste Wirklichkeit zu bezeichnen. In der Alltagswelt ist die Anspannung des Bewusstseins am stärksten, das heißt, die Alltagswelt installiert sich im Bewußtsein in der massivsten, aufdringlichsten, intensivsten Weise. In ihrer imperativen Gegenwart ist sie unmöglich zu ignorieren, ja, auch nur abzuschwächen«.

[70] Ibid., S.72.

[71] Dazu Niklas Luhmann, Die Wissenschaft der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1990, S.129: »Wissen erscheint verobjektiviert, um als dauerhaft erscheinen zu können; aber soweit es gewußt werden soll, muß es immer wieder neu vollzogen werden«.

[72] Barthes macht im Grunde keinen Unterschied zwischen Metapher und dem Begriff des Mythos, der für ihn universell anwendbar ist. Barthes, Le mythe, S.683: »[P]uisque le

Gleichzeitig kommt es im Rahmen dieser Aktion aber zu einer Transformation der Bilder selbst. Diese Feststellung erscheint im Zusammenhang mit gewollt karikierenden oder explizit allegorischen Darstellungen besonders wichtig, da hier andere Mechanismen ablaufen als bei den Alltagsmythen im engeren Sinne, mit denen Barthes sich beschäftigt[74].

Das Eigenleben, das die einzelnen sichtbaren Phänomene, Requisiten und Synekdochen des Komplexes Licht und Finsternis entwickeln, steht dabei in unmittelbarer Wechselwirkung mit dem Bildkontext und wird durch den rezipierenden Betrachter und seinen spezifischen kulturellen Kontext erst vervollständigt[75]. Diese Besonderheit des Bildes, die es über den Bereich der sprachlichen Metapher hinaushebt, stellt nach Boehm die »produktive Spannung« der ikonischen Differenz[76] dar: »Niemals wird sich das Detail in seinen begleitenden Kontext auflösen lassen und umgekehrt. Beide bleiben spannungsvoll aufeinander angewiesen«[77].

Die bildliche Darstellung hat überdies gegenüber dem Text spezifische Konkretisierungen zur Folge: Zwar ist es beispielsweise möglich, auf der textlichen Ebene nur von »Licht« zu sprechen. Diese Universalität kann in den visuellen Medien jedoch nicht aufrechterhalten werden[78]: Durch die zwangs-

mythe est une parole, tout peut être mythe, qui est justiciable d'un discours. [...] Tout peut donc être mythe? Oui, je le crois, car l'univers est infiniment suggestif«. BLUMENBERG, Paradigmen, S.111f., beschreibt dagegen die Beziehung zwischen Metapher und Mythos als ein »Phänomen des ›Übergangs‹«. Er stellt die modellhafte Wirkung des Mythos im Gegensatz zur fiktiv bleibenden Metapher heraus und sieht den Mythos »aus einer ganz tiefen Verlegenheit um eine wesentliche und unverzichtbare Antwort auf die Frage nach letzter Gerechtigkeit« heraus erwachsen.

[73] BARTHES, Le mythe, S.684 (Hervorhebung von Barthes).

[74] Eines der Orientierungsbeispiele in »Le mythe, aujourd'hui« ist das Titelbild einer Zeitschrift, das die Fotografie eines salutierenden schwarzen Soldaten der französischen Armee zeigt, woran Barthes den Mythos des Kolonialismus erklärt. Diese – wenn auch nur vordergründig – realistische Momentaufnahme unterscheidet sich strukturell erheblich von einer Karikatur, die von Anfang an ein anderes Maß an abstrahierender Betrachtung voraussetzt.

[75] Roland BARTHES, Rhétorique de l'image, in: DERS., Œuvres complètes, Bd.1, S.1420: »le spectateur de l'image reçoit en même temps le message perceptif et le message culturel«. Wolfgang KEMP, Der Anteil des Betrachters, München 1983, S.29 spricht in seiner Rezeptionsästhetik von einem Dialog zwischen Betrachter und Bild, in dem sich der »spannungsvolle Ausgleich von Kunst und Gesellschaft« manifestiert.

[76] Zur ikonischen Differenz vgl. BOEHM, Wiederkehr, S.30f.: »Sie markiert eine zugleich visuelle und logische Mächtigkeit, welche die Eigenart des Bildes kennzeichnet, das der materiellen Kultur unaufhebbar zugehört, auf völlig unverzichtbare Weise in Materie eingeschrieben ist, darin aber einen Sinn aufscheinen läßt, der zugleich alles Faktische überbietet. [...] Was der Satz (der ›Logos‹) kann, das muß auch dem bildnerischen Werke zu Gebote stehen, freilich auf seine Weise. Das tertium beider, zwischen Sprachbildern (als Metaphern) und dem Bild im Sinne der bildenden Kunst, repräsentiert [...] die Struktur des Kontrastes« (Klammern von Boehm).

[77] Ibid., S.32.

[78] Die Problematik im Spannungsfeld zwischen Begriff und Bild ist vergleichbar mit der Beziehung zwischen Begriff und Wort, die Koselleck zur Abgrenzung seiner Definition des Begriffes herausstellt: »Ein Wort enthält Bedeutungsmöglichkeiten, der Begriff ver-

läufige Wahl von bestimmten Repräsentanten – seien dies Beleuchtungsrequisiten, Himmelskörper oder Lichtphänomene wie etwa Lichtstrahl, Feuer oder Blitz – bezieht sich das Bild auf bestimmte Wahrnehmungsmuster, die jeweils ihre eigene Geschichte einbringen und fortschreiben.

Diese zwischen traditionellen Rückbezügen und Verselbständigung angesiedelte Schichtstruktur des Bildes umschreibt die »generelle Unbestimmtheit des Zeichens«[79], die vor allem dazu auffordert, auch vordergründig rein milieuabhängige Requisiten bezüglich ihrer etwaigen mythischen Struktur zu hinterfragen: Stellt also beispielsweise die Straßenlaterne in sozialkritischen Karikaturen eine wertfreie Reminiszenz an die Realität dar, oder übernimmt sie symbolische Funktionen, die weit über eine künstlerische Andeutung des städtischen Raums hinausgehen?

Die Möglichkeiten der kulturellen Interaktion erweitern sich noch erheblich aufgrund der geläufigen Verknüpfung einer Karikatur mit ihrem Titel sowie Untertiteln, Bildtexten oder begleitenden Texten, nicht zu sprechen von unendlich vielen möglichen intertextuellen Beziehungen[80] zu anderen Texten. Die hier entstehenden spezifischen Bild-Text-Beziehungen bezeichnet Barthes mit den Funktionen von *ancrage* bzw. *relais*: Während die an das kulturelle Gedächtnis appellierende *ancrage* sich auf der deskriptiven Ebene bewegt, also Informationen über die Identität des Dargestellten liefern will, eröffnet sich im *relais* eine dynamische Wechselwirkung, bei der sich Bild und Text gegenseitig fortschreiben[81]. Die gerade im satirischen Bild häufige Gleichzei-

eint in sich Bedeutungsfülle. Ein Begriff kann also klar, muß aber vieldeutig sein. Er bündelt die Vielfalt geschichtlicher Erfahrung und eine Summe von theoretischen und praktischen Sachbezügen in einen Zusammenhang, der als solcher nur durch den Begriff gegeben ist und wirklich erfahrbar wird. Überspitzt formuliert: Wortbedeutungen können durch Definitionen exakt bestimmt werden, Begriffe können nur interpretiert werden«. Vgl. Koselleck, Einleitung, in: Geschichtliche Grundbegriffe, Bd. 1, S. XXIIf.

[79] Elisabeth Walther, Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik, Stuttgart [2]1979, S. 127. Die theoretische Grundlage dafür ist die triadische Zeichenrelation nach Charles S. Peirce: Auf die repertoireabhängige Erstheit (die Wahl des Ausdrucksmittels und der kulturell verständlichen Elemente) folgt die objektabhängige Zweitheit (die individuelle Gestaltung der Darstellung) und schließlich die interpretantenabhängige Drittheit (die Rezeption des Ganzen auf der Basis kultureller Prämissen). Dazu Max Bense, Semiotische Prozesse und Systeme in Wissenschaftstheorie und Design, Ästhetik und Mathematik, Baden-Baden 1975, S. 137f.

[80] Zum Begriff der Intertextualität vgl. erstmals Julia Kristeva, Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse. Paris 1969, S. 113: »Le texte est donc une *productivité*, ce qui veut dire: [...] il est une permutation de textes, une intertextualité: dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent«. Die Funktionsweisen der Intertextualität finden auch auf dem Forschungsgebiet der Bild-Text-Bezüge breite Anwendung. Vgl. dazu etwa Michael Titzmann, Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen, in: Wolfgang Harms (Hg.), Text und Bild. Bild und Text, Stuttgart 1988, S. 368-384.

[81] Zu *ancrage* – *relais* als Elemente der *message linguistique* eines Bildes vgl. Barthes, Rhétorique, S. 1422: »La fonction du relais est plus rare; [...] on la trouve sourtout dans les

tigkeit beider Aktionsmuster[82] wirkt unmittelbar auf die Wahrnehmung einzelner Bildelemente, die als einem System untergeordnete Zeichen ihre Aussage anpassen. Zudem existieren vielfältige, gleichsam vor der Ebene des Rezipienten liegende Beziehungen mit anderen Bildern, Texten und Erfahrungen, aus denen der Produzent geschöpft hat und die er seinen Erfordernissen entsprechend gedeutet und modifiziert hat[83].

Konstanz und Dynamik bestimmter Bilder, Symbole und Requisiten werden erst durch die hier skizzierte mehrfach gebrochene Beleuchtung in ihrer gesamten Tragweite erkennbar.

Neben der Karriere neuer Lichtquellen wie der Petroleumlampe oder der Glühbirne[84] ist die Entwicklung von Requisiten wie Kerze oder Löschhut (*éteignoir*) aufgrund ihrer spannungsreichen Stellung zwischen veraltetem Alltags- bzw. Kultgegenstand und extrem aufgeladenem, kollektiv verständlichen Symbol von besonderer Wichtigkeit. Die daraus ablesbaren Entwicklungs- bzw. Erstarrungsprozesse lenken den Blick nicht zuletzt auf die vielzitierte »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«[85], gerade im Hinblick auf die kultische Relevanz traditioneller Lichtquellen und ihrer besonderen Aura: Erfuhr also etwa die Kerze, die traditionell für die gezähmte Kraft des Feuers stand[86], eine besondere Aufladung dadurch, daß sie in praktischem Sinne

dessins humoristiques et les bandes dessinées. Ici la parole [...] et l'image sont dans un rapport complémentaire«.

[82] Zur Gleichzeitigkeit von *ancrage* und *relais* vgl. ibid., S. 1423: »Les deux fonctions du message linguistique peuvent évidemment coexister dans un même ensemble iconique, mais la dominance de l'une ou de l'autre n'est certainement pas indifférente à l'économie générale de l'œuvre«.

[83] Relevant sind auch die Grundlagen der von Gérard Génette definierten Hypertextualität, nämlich der Überlagerung eines Textes durch einen zweiten, der ihn nachahmt. Vgl. Gérard GENETTE, Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a. M. 1993, S. 16. Aus diesen häufig minimalen Transformationen entstehen satirische Formen, im wesentlichen die Parodie und die stilistisch tiefer stehende burleske Travestie (ibid., S. 36–39). In der satirischen Bildpublizistik laufen vergleichbare Prozesse auch dann ab, wenn nicht karikierende Vorlagen aus der bildenden Kunst verarbeitet werden. Ibid., S. 533: »der Hypertextualität kommt das spezifische Verdienst zu, die alten Werke ständig in einen neuen Sinnkreislauf einzuspeisen«.

[84] Allg. zur Phänomenologie der Glühbirne vgl. Peter BERZ u. a. (Hg.), Das Glühbirnenbuch, Wien 2001.

[85] Zu diesem Begriff Paul NOLTE, Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, in: Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe, hg. v. Stefan JORDAN, Stuttgart 2002, S. 133–137.

[86] Jean GAGE, Fackel (Kerze), in: Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt, hg. v. Theodor KLAUSER u. a., 21 Bde., Stuttgart 1950–2004, Bd. 7 (1969), S. 189. Zur Geschichte der Kerze vgl. Katrin SEIDEL, Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie, Hildesheim u. a. 1996. Zur kultischen Bedeutung unterschiedlicher künstlicher Lichtträger im Mittelalter vgl. Catherine VINCENT, Fiat Lux. Lumière et luminaires dans la vie religieuse en Occident du XIII^e siècle au début du XVI^e siècle, Paris 2004, S. 542: »Les divers sens attribués aux luminaires religieux se fondaient sur la nature même de ces objets et sur les savoir-faire

ersetzbar wurde[87]? Warum überlebten sogar noch archaischere Lichtquellen wie die Fackel in der metaphorischen Doppelexistenz als Leuchtfackel (*flambeau*) und Brandfackel (*torche*)? Und auf welcher Ebene interagierten alte und neue Lichtsymbole?

Im Vordergrund steht nicht zuletzt die Frage, welche grundsätzlichen Veränderungen das Licht als politische und soziale Metapher im Zeitalter seiner nicht nur technischen, sondern massenindustriellen Reproduzierbarkeit erfahren hat. Die tragende Rolle des künstlichen Lichts für die Herausbildung der Moderne und einer veränderten Aneignung von Wirklichkeit bietet hierbei die Möglichkeit, das symbolische Spannungsfeld von künstlich erschaffenem Licht und seiner transzendenten Übertragbarkeit aufzufächern und zu bewerten: Das Maß, in dem die sichtbaren Manifestationen des Lichts zwischen äußerem Effekt und symbolischer Erhellung schwanken, bringt gleichzeitig zum Ausdruck, inwiefern sich das darstellbare Licht auf die in der Republik verwirklichten oder gescheiterten *lumières* und ihre Strahlkraft bezieht.

anciens de production de la lumière artificielle; aussi se trouvèrent-ils profondément bouleversés par l'apport des connaissances scientifiques contemporaines«. Vgl. auch Kap. 3.1.1. sowie 6.3. Allg. zur Symbolik der künstlichen Beleuchtung vgl. Thomas Römhild, Kunstlicht. Über die Symbolik künstlicher Beleuchtung, Frankfurt a.M. 1992, der allerdings kaum auf einzelne Lichtquellen eingeht.

[87] Jean-Pierre Williot, Naissance d'un service public: le gaz à Paris, Paris 1999, S. 526: Schon im Jahr 1889 machten Kerzen nur noch 1,6% der Beleuchtung in privaten Pariser Haushalten aus. In der Kirche war die Stellung der Wachskerzen dagegen 10 Jahre vorher eindeutig bestätigt worden. Michel Lagrée, La bénédiction de Prométhée. Religion et technologie XIX^{e}-XX^{e} siècle, Paris 1999, S. 209: »Le 8 mars 1879, la Congrégation des rites avait strictement interdit l'utilisation du gaz pour illuminer l'autel en sus des cierges de cire réglementaires«. Der Grund dafür war der unersetzbare Symbolwert der Kerze als Licht, das *in* der Dunkelheit leuchtet, diese aber nicht abschafft: »Tuer la flamme, c'était tuer le foyer, au sens propre et figuré du terme. Surtout, l'électricité mettait fin au mystère de la nuit, à sa dimension inquiétante et sacrale à la fois« (ibid., S. 141).

1.5. Quellensituation und -erfassung

Die Zeit zwischen 1871 und 1914 wird – nicht zuletzt gemessen an der Masse der publizierten Zeitungen und Zeitschriften – als das »goldene Zeitalter« der Presse bezeichnet[88].

Tatsächlich sind die in Frage kommenden Quellen in ihrem Ausmaß kaum zu überblicken[89]: Zwischen 1871 und 1914 sind allein in Paris[90] 382 *journaux satiriques* zu verzeichnen[91], dazu kommen Tageszeitungen, deren Durchsicht gegenüber den meist wöchentlich erscheinenden satirischen Zeitschriften wesentlich aufwendiger ist[92]. Aus Zeitgründen mußte die Recherche in den *quotidiens* insgesamt stark eingeschränkt werden.

Um sich in der überwältigenden Materialfülle zurechtzufinden, stellt das fünfbändige Werk von Paul Ducatel, »La Troisième République vue par la presse satirique et l'imagerie populaire«, eine unverzichtbare Quellensammlung dar, in der eine Vielzahl von Karikaturen aus den verschiedensten Zeitschriften – wenn auch sehr kleinformatig – reproduziert sind.

Hiervon ausgehend konnten in einem ersten Arbeitsschritt die relevantesten Zeitschriften erfaßt und im Laufe von zwei je viermonatigen Studienaufenthalten an der BnF (Site François-Mitterrand, rez-de-jardin) eingesehen

[88] Vgl. dazu Kap. 4.

[89] Einen Überblick geben vor allem zwei Arbeiten, die als beschreibende und kategorisierende Verzeichnisse angelegt sind. Die nicht mehr exakt zu datierende Arbeit von Delphine BARGETON, Typologie de la presse satirique à Paris entre 1871 et 1914, maîtrise d'histoire univ. Paris IV, 199?, sowie das elfbändige Werk von Jean WATELET, La presse illustrée en France 1814–1914, 11 Bde., thèse univ. Paris II, 1998, in dem zwei Bände den karikaturistischen Magazinen gewidmet sind: Bd. 8: La presse satirique, sowie Bd. 9: La presse humoristique et grivoise. Die Arbeiten von Bargeton und Watelet sind als Typoskripte an der BnF einsehbar. Informativ ist auch Philippe JONES, La presse satirique illustrée entre 1860 et 1890, in: Études de presse 8 (1956), S. 4–113.

[90] Mit Ausnahme der Zeitschriften *Le Don Quichotte* (Bordeaux) und *La Comédie politique* (Lyon) beschränkt sich auch diese Arbeit auf Pariser Titel. Diese beiden Titel stellen gleichzeitig die wichtigsten Titel der *presse satirique* in der Provinz dar.

[91] BARGETON, Typologie, S. 14 schreibt, daß von 382 Titeln 76 in den Beständen der BnF zwar verzeichnet, aber nicht mehr auffindbar waren und somit als verschollen gelten müssen. Die große Zahl darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß ein erheblicher Teil davon rein unterhaltender Natur war und somit für diese Arbeit nicht von Interesse ist. Ein Verzeichnis aller Pariser *journaux satiriques* mit Signatur der BnF findet sich bei BARGETON, Typologie, S. 153–161. Zu den Signaturen aller Zeitungen allg. vgl.: Liste provisoire et sommaire de 1500 journaux de Paris. Quotidiens et hebdomadaires. Publiés de 1800 à 1967, Paris 1967.

[92] Erschwert wird diese Arbeit durch fehlende oder unzureichende Angaben über den Beginn der Aufnahme von Karikaturen in einem Presseorgan. Die Information von Gervereau, um nur ein Beispiel zu nennen, daß in der katholischen Tageszeitung *La Croix* seit 1892 Karikaturen veröffentlicht wurden, trifft nicht zu. Bis 1914 konnten in dieser Zeitung keinerlei Karikaturen nachgewiesen werden. Vgl. Laurent GERVEREAU, S'engager, se dégager, le dessin de presse, in: DERS., Christophe PROCHASSON (Hg.), L'affaire Dreyfus et le tournant du siècle, Paris 1994, S. 190.

werden. Dies geschah in der Regel anhand der mikroverfilmten Exemplare, da die Originale wegen des meist sehr fragilen Zustands für gewöhnlich nicht zugänglich sind und Reprints nur in äußerst seltenen Fällen existieren[93]. Nicht konsultierbar waren aus konservatorischen Gründen unter anderem die meist kurzlebigen Zeitschriften der Boulanger-Bewegung, weshalb dieser Aspekt nur sehr eingeschränkt dargestellt werden kann.

Um entstehende Materiallücken zu schließen, wurde auch auf die Bestände des Cabinet des Estampes der BnF (Site Richelieu) zurückgegriffen, wo die Werksammlungen einzelner Künstler eingesehen werden konnten[94].

Anhand des bereits gesammelten Materials konnten auch besonders relevante Künstler ausgemacht und die Recherche mit neuen Schwerpunkten fortgeführt werden, wodurch die Ausgangsbasis noch erheblich erweitert werden konnte[95].

Das dieser Arbeit zugrunde liegende Bildquellenmaterial umfaßt die wichtigsten sowie einige kurzlebige Satiremagazine, eine gewisse Anzahl nicht satirischer Zeitschriften und Tageszeitungen und bildet somit einen repräsentativen Querschnitt durch die vielfältige Meinungs- und Presselandschaft zwischen 1871 und 1914.

[93] Im Original zugänglich waren etwa *Le Cocorico* oder *Le Ruy Blas*, beides Luxuszeitschriften, die auf sehr hochwertigem Papier gedruckt wurden, sowie, nach Erteilung einer Sondergenehmigung, die Zeitschriften *Le Pétard*, *La Nouvelle Lune*, *La Lune rousse*, *L'Éclipse* (nouvelle série.) Erschwerend kam hinzu, daß Zeitschriften aufgrund laufender Mikroverfilmungen ganz oder teilweise unzugänglich waren. Aus diesem Grund konnten etwa *Le Don Quichotte* und *La Caricature* nur lückenhaft erfaßt werden. Reprints existieren lediglich von den Zeitschriften *Le Chat noir*, *La Feuille* und *Le Naturien*. In der elektronischen Bibliothek *Gallica* der BnF ist keine der hier untersuchten satirischen Zeitschriften erfaßt. Allgemein bietet das Internet auf diesem Gebiet noch wenig. Eine Ausnahme stellt dabei www.assietteaubeurre.org dar, wo eine repräsentative Auswahl der berühmten Zeitschrift einsehbar ist. Die noch nicht erloschenen Rechte der Erben verhindern jedoch eine komplette Digitalisierung. Das lithographische Werk von Honoré Daumier ist größtenteils auf der Internetseite daumier-register.org einzusehen. Diese Seite verfügt auch über sehr gute Suchfunktionen.

[94] Die Recherche erfolgte dabei zum einen über das edierte Verzeichnis Inventaire du fonds français. Graveurs. Après 1800, Paris 1930–1985 sowie über den damals noch separat geführten elektronischen Katalog BN Opaline. Im Cabinet des estampes konnte über die Werksammlungen einzelner Künstler auch ein Teil des Bildmaterials von Zeitschriften eingesehen werden, die am Site François-Mitterrand, rez-de-jardin, aus konservatorischen Gründen nicht einsehbar waren, wie etwa *Le Cri de Paris*. Bilddokumente aus dem Cabinet des estampes (abgekürzt mit BnF, Est.) entstammen, soweit nicht anders angegeben, stets der Werksammlung. Diese sind nunmehr alle im zentralen Onlinekatalog der BnF erfaßt und über die Suchfunktion *auteur* leicht auffindbar. (Beispiel: Einblattdrucke von Paul Klenck sind enthalten in »SNR-3 [KLENCK, Paul]«.

[95] Ein wichtiges Hilfsmittel ist hierfür das Lexikon von Solo, Catherine Saint-Martin, 5000 dessinateurs de presse et quelques supports. En France de Daumier à nos jours, Paris 1996. Darin sind auch Künstler verzeichnet, die in allgemeinen biographischen Kunstlexika nicht zu finden sind.

Bei den *journaux satiriques* lassen sich die in der folgenden Tabelle aufgeführten Tendenzen ausmachen[96]:

L'Assiette au beurre	sozialkritisch, gesellschaftskritisch, politisch: tendenziell links
La Calotte	radikal antiklerikal
Le Canard sauvage	sozialistisch, politisch: sozialistisch
La Caricature	gemäßigt gesellschaftskritisch, unterhaltend
Le Chambard socialiste	sozialistisch, kapitalismuskritisch
La Charge	politisch: liberal-republikanisch
Le Charivari	gesellschaftskritisch, unterhaltend, politisch: republikanisch, antiklerikal
Le Chat noir	unterhaltend, politisch: tendenziell anarchistisch
Le Cocorico	gesellschaftlich, künstlerisch: Art nouveau, antiklerikal
La Comédie politique	gemäßigt republikanisch, dreyfusard
Le Courrier français	unterhaltend, gesellschaftskritisch, tendenziell anarchistisch
Le Cri de Paris	gesellschaftskritisch, politisch: republikanisch, dreyfusard
Le Cri-Cri	republikanisch, antiklerikal
Le Don Quichotte	republikanisch, antiklerikal
L'Éclipse	republikanisch, antiklerikal
L'Éclipse (nouvelle série)	unterhaltend
La Feuille	anarchistisch
Le Fouet	dreyfusard
La France anti-cléricale	radikal antiklerikal
Gil Blas illustré	literarisch, gesellschaftskritisch
Le Grelot	republikanisch-konservativ, dreyfusard, später antidreyfusard
Le Libertaire	anarchistisch
La Libre Parole illustrée	radikal antisemitisch
La Lune rousse	republikanisch, antiklerikal

[96] Genannt sind hier die wichtigsten Tendenzen, besonders auch im Hinblick auf die Zeiträume, für die eine Zeitschrift jeweils besonders aufschlußreich war. Dabei traten im Einzelfall auch vernachlässigte Tendenzen zutage, die im relativ starren Klassifizierungsraster von BARGETON, Typologie, und WATELET, Presse illustrée, nicht berücksichtigt werden. Bei den Tageszeitungen, die den wesentlich kleineren Teil des Bildmaterials stellen, sei bezüglich der Tendenz auf den jeweiligen Kontext in der Arbeit verwiesen.
Das ebenfalls in dieser Liste erscheinende Blatt *Le Pèlerin* war kein eigentliches Satiremagazin, veröffentlichte aber regelmäßig Karikaturen und ist die wichtigste Quelle für die katholische Karikatur. Andere nicht-satirische Zeitschriften erscheinen hier nicht (vgl. dazu die Bibliographie), ebensowenig Organe, die nicht zugänglich waren und nur anhand von in der Literatur veröffentlichten Einzelabbildungen in die Materialliste Eingang finden konnten.

Le Mirliton	gemäßigt sozialkritisch, künstlerisch-libertär
La Nouvelle Lune	republikanisch, antiklerikal
Pages folles	unterhaltend, gemäßigt gesellschaftskritisch
Le Pèlerin	katholisch-konservativ
Le Père peinard	anarchistisch
Le Pétard	republikanisch, antiklerikal
La Petite Lune	republikanisch, antiklerikal
Le Pilori	royalistisch, pro-Boulanger
Psst!...	antidreyfusard
Le Rire	unterhaltend, gemäßigt gesellschaftskritisch, teils politisch, aber ohne Grundtendenz
Le Ruy Blas	unterhaltend, gesellschafts- und sozialkritisch
Le Sifflet (1872–1873)	republikanisch, antiklerikal
Le Sifflet (1898–1899)	dreyfusard
La Silhouette	republikanisch, anti-Boulanger, antidreyfusard
Le Témoin	gemäßigt gesellschaftskritisch, künstlerisch
Les Temps nouveaux	anarchistisch
Le Triboulet	royalistisch

2. DIE PHILOSOPHISCH-POLITISCHE AUFLADUNG DER LICHT-FINSTERNIS-METAPHORIK

2.1. Licht als Symbol der Erkenntnis in philosophisch-anthropologischer und theologischer Sicht

Die grundlegende Fähigkeit, sich in seiner Umwelt mit Hilfe visueller, also sichtbarer Reize zurechtzufinden und diese im Verlauf eines intellektuellen Prozesses zu bewerten, ist auf das Engste sowohl mit dem Tageslicht als auch mit der Metaphorik eines transzendenten Erkenntnislichts verbunden.

Licht und Erkenntnis waren bereits in der griechischen Philosophie nicht ohne einander denkbar: Das Tageslicht ermöglicht das Sehen und somit die Orientierung, was »das Dasein sich selbst verständlich macht«[1]. Diese Parallelität von Sehen und Erkenntnis prägte bereits die vorsokratische Philosophie: Parmenides (ca. 540-470 v. Chr.) beschrieb den Weg der Erkenntnis als Fahrt aus der Nacht in das Licht, wo sich die Wahrheit offenbart[2]. So wurde Parmenides zum »direkten Wegbereiter einer Lichtmetaphysik«[3], die das Licht in höchstem Maße verinnerlicht und spiritualisiert. Hierin ist einerseits die Unterscheidung von transzendentem und sichtbarem Licht angelegt[4], zum anderen aber auch die Metaphorisierung des Tageslichts: Plato (427-347 v. Chr.) setzte im Sonnengleichnis der *Politeia* die Idee des Guten und die Sonne in unmittelbare Abhängigkeit voneinander: »Was es [das Gute] selbst im Bereich des Denkbaren ist im Verhältnis zur Vernunft und zu den Gegenständen des Denkens, das ist die Sonne im Bereich des Sichtbaren im Verhältnis zum Gesichtssinn und zum Sichtbaren«[5]. Die Idee des Guten ist als gleichsam transzendente Sonne auch der Ursprung der Erkenntnis. Darin allgegenwärtig ist »das Hellste unter dem Seienden«[6], »das allem Licht gewährt«[7], wie

[1] Rudolf BULTMANN, Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum, in: Philologus 97 (1948), S. 13. Vgl. auch C.J. CLASSEN, Licht und Dunkel in der frühgriechischen Philosophie, in: Studium Generale 18 (1965), S. 97-116.

[2] Werner BEIERWALTES, C.v. BORMANN, Licht, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Joachim RITTER u. a., 13 Bde., Basel, Stuttgart 1971-2007, Bd. 5 (1980), S. 282.

[3] Karin Elisabeth BECKER, Licht – [L]umière[s] – Siècle des Lumières. Von der Lichtmetapher zum Epochenbegriff der Aufklärung in Frankreich, Köln 1994, S. 47.

[4] Werner BEIERWALTES, Lichtmetaphysik, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5 (1980), S. 289: »Der Grund und Ursprung alles Seienden ist ›wahres‹, ›eigentliches‹ Licht, dessen ›Bild‹ das sinnenfällige Licht ist – nicht umgekehrt«.

[5] PLATON, Der Staat, Abs. 508 b, c. Dazu Dieter BREMER, Hinweise zum griechischen Ursprung und zur europäischen Geschichte der Lichtmetaphysik, in: Archiv für Begriffsgeschichte 17 (1973), S. 7-35.

[6] PLATON, Der Staat, Abs. 518 c.

[7] Ibid., Abs. 540 a.

Plato an anderer Stelle im Höhlengleichnis[8] es nennt. Dort wird der Weg des erkennenden Geistes zum Licht am deutlichsten: Die unwissenden Menschen werden beschrieben als Gefesselte in einer dunklen Höhle, die im flackernden Widerschein des Feuers nur die schattenhaften Projektionen der realen Objekte sehen und so nur ein schemenhaftes Bild von der Wirklichkeit gewinnen. Wenn nun einer der Gefangenen ans Licht gelangen würde, so wäre er zunächst völlig geblendet, müßte dann aber erkennen, daß er erst jetzt die von der Sonne gebildete Wirklichkeit erblickt. Erst die eigene Anschauung legt die Grundlagen für die Erkenntnis – und damit für jede Entwicklung und jeden geistigen Fortschritt: »Für Plato [...] ist das Heraustreten aus dem unterirdischen Dunkel ›ins Licht‹ *der* elementare Vorgang der Menschengeschichte«[9].

Die christliche Metaphysik entwickelte die Vorstellung von der Lichtnatur des Guten weiter, wobei allerdings eine strikte qualitative Trennung von sichtbarem und unsichtbarem Licht erfolgte: Für Augustinus (354–430) war Gott das eigentliche Licht, durch das alles andere leuchtet: »Er ist als *lucifica lux* zu verstehen«[10]. Verstärkt wurde die Vorstellung vom göttlichen bzw. irdischen Licht durch die Lichterschaffung der Genesis: Am ersten Tag wurde das Licht von der Finsternis geschieden, aber erst am vierten Tag erschuf Gott die leuchtenden Himmelskörper[11]. Das Licht des ersten Tages (*lux*) mußte demnach als ein transzendentes verstanden werden; das eigentlich sichtbare Licht (*lumen*) dagegen nur als der Widerschein des *lux*[12]. Hieraus leitete Augustinus seinen Erleuchtungsbegriff ab[13]: Aus dem »einzigen Licht der göttlichen Wahrheit«[14], also *lux*, fließt sowohl das *lumen fidei*, das übernatürliche Licht des Glaubens, als auch das *lumen naturale*, das Licht der Vernunft.

Für Thomas von Aquin (1224–1274) war das *lumen naturale* die alleinige Kraft des *intellectus agens*, »dessen Gegenstand ausschließlich philosophisch Erkennbares ist«[15]. *Lumen fidei* offenbart sich dagegen als ein unmittelbarer Akt der Gnade Gottes, der »Augen des Glaubens« schenkt[16].

[8] Ibid., Abs. 514–518.

[9] Blumenberg, Paradigmen, S. 113 (Hervorhebungen von Blumenberg).

[10] Beierwaltes, Bormann, Licht, S. 284. Vgl. Augustinus, Contra Faustum Man. XXII, 9.

[11] Gen 1, 3–5 bzw. 1, 14–18.

[12] Zu *lux – lumen* vgl. Marc-Vincent Howlett, Lux et lumen, d'une lumière à l'autre, in: Christian Biet, Vincent Jullien (Hg.), Le siècle de la lumière 1600–1715, Fontenay-aux-Roses 1997, S. 19–32; sowie: Zénon Kaluza, Lux (lumière), in: Encyclopédie philosophique universelle, Bd. 2,1: Les notions philosophiques. Dictionnaire, Paris 1990, S. 1516.

[13] Becker, Licht, S. 62.

[14] Ibid.

[15] Werner Beierwaltes, Lumen naturale, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5 (1980), S. 548.

[16] B. Justus, Lumen fidei, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5 (1980), S. 545.

Der »fundamentale und radikale Bedeutungswandel des *lumen-naturale*-Begriffs im 17. Jahrhundert«[17] nahm seinen Anfang bei René Descartes (1596–1650), bei dem das *lumen naturale* »zum Ausgangspunkt eines völlig neuen Welt- und Menschenbildes« wurde[18].

Descartes verstand das *lumen naturale* als eine *facultas* – ein gottgegebenes Vermögen, die Wahrheit zu erkennen[19] – und gleichzeitig als das einzige Medium, das dazu befähigt[20].

»La faculté de connaître, qu'il [Dieu] nous a donnée que nous appelons lumière naturelle, n'aperçoit jamais aucun objet qui ne soit vrai en ce qu'elle l'aperçoit, c'est-à-dire en ce qu'elle connaît clairement et distinctement«[21]. Die Leistung dieser Erkenntnis liegt in der Verantwortung des einzelnen[22]. Dabei trat das Ethische in den Hintergrund, was eine Trennung zwischen religiöser und wissenschaftlicher Erfahrung einleitete[23]: »Das natürliche Licht wurde zur Gesamtheit der für den menschlichen Verstand direkt und unmittelbar zugänglichen Wahrheiten«[24].

Die mathematische Evidenz avancierte seit Descartes zum Modell der Klarheit und Deutlichkeit, die »zu einer der wichtigsten Maximen im 17. Jahrhundert geworden war«[25].

Wie die moralischen und metaphysischen waren für Descartes aber auch die mathematischen Wahrheiten von Gott abhängig, auf dessen Schöpfungskraft sie zurückverweisen. Die Erkenntnis der Glaubenswahrheiten blieb zudem unmittelbar von der Gnade Gottes abhängig[26]. Dennoch legte Descartes den Grundstein für eine Entwicklung, die eine »radikale Säkularisierung«[27] des *lumen-naturale*-Begriffs zur Folge haben sollte[28].

Das Glaubenslicht verlor angesichts des fortschreitenden Universalitätsanspruchs des *lumen naturale* Anfang des 18. Jahrhunderts zunehmend an Be-

[17] Becker, Licht, S. 96.
[18] Ibid., S. 99.
[19] Beierwaltes, Lumen naturale, S. 550.
[20] Becker, Licht, S. 103.
[21] René Descartes, Principes de la philosophie (I, 30), in: Ders., Œuvres philosophiques, Bd. 3 (1643–1650), Paris 1989, S. 109.
[22] Becker, Licht, S. 113.
[23] Ibid., S. 111, 303.
[24] Ibid., S. 113.
[25] Ibid.
[26] Ibid., S. 118.
[27] Ibid., S. 95.
[28] Bereits bei Pierre Bayle (1647–1706) geht die Emanzipation des *lumen naturale* noch einen entscheidenden Schritt weiter. In seinem erstmals 1686 erschienenen *Commentaire philosophique* argumentiert er, »daß das Licht der natürlichen Vernunft, d.h. die *lumière naturelle*, mit vollkommener Sicherheit zum Glauben führt«. Zitiert nach Becker, Licht, S. 137. Als Konsequenz unterwarf Bayle die Theologie ganz und gar wissenschaftlichen Kriterien. Ibid., S. 144.

deutung[29]; im Vordergrund stand am Beginn der Moderne die Selbstverwirklichung des Individuums:

Es bezeichnet den Anbruch einer neuen Epoche, indiziert an der Lichtmetapher, daß vom Menschen [...] gesagt werden kann, er sei *naturalis lux*. Der Mensch findet nicht eine objektive feste Weltstruktur vor, die sich ihm verbindlich darbietet und in die er sich einzufügen hat, sondern er wird selbst zum Prinzip einer von ihm ausstrahlenden Strukturbildung, und indem er sich selbst als *sapiens* verwirklicht, gewinnt er jene weltmächtige Ausstrahlungskraft: Selbstverwirklichung wird zur Bedingung von Weltverwirklichung[30].

[29] Ibid., S. 163–166.

[30] Blumenberg, Licht, S. 445 (Hervorhebung von Blumenberg).

2.2. Die historisch-philosophische Spezifizierung der »lumières«

2.2.1. Licht und Finsternis als Epochensinnbilder

Die Erkenntniskraft des Lichts und die mit Ignoranz gleichgesetzte Finsternis wirken in direkter Weise auf die Wahrnehmung bestimmter Epochen ein: Der Vergleich von bestimmten geschichtlichen Abschnitten mit den verschiedenen Tageszeiten und damit verschiedenen Stadien von Helligkeit und Dunkelheit gehört zu den gebräuchlichsten Metaphern der Geschichtstheorie[31]. Gleichzeitig leiten sich daraus Theorien einer zyklischen Wiederholung geschichtlicher Epochen ab[32]. In Verbindung mit dem eschatologischen Erlösungsgedanken ist die Tageszeiten- und Gestirnmetaphorik bereits in der Auslegung der Heilsgeschichte bedeutsam[33]: Besonders seit dem 12. Jahrhundert läßt sich das Bestreben der Exegetiker verfolgen, »die Heilsgeschichte oder Abschnitte aus ihr als ganzheitliche Abläufe in ein einheitsstiftendes Bild zu fassen«[34]:

> In den Bildbereich von Licht und Finsternis gehörend, führt es die großen Phasen der Heilsgeschichte als Wechsel von Tag und Nacht zwischen Schöpfung und Weltende in einer Weise vor, daß in den lichten Tag der Schöpfung (fiat lux) mit dem Sündenfall die dunkle Nacht hereinbricht, die ein Ende erst mit dem Aufgehen der neuen Sonne Christus zur Erlösung findet[35].

Im Gegensatz zur Geschichtsphilosophie wurde jedoch aus dieser eschatologischen Deutung keine zyklische Analogie zwischen Heilsgeschichte und natürlichen Prozessen abgeleitet[36].

Die Parallelisierung von kosmischen und historischen Ereignissen war in heidnischer und christlicher Zeit gleichermaßen stark[37] und verweist so auf

[31] Alexander DEMANDT, Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken, München 1978, S. 146–160; DERS., Metaphern, in: Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe, hg. v. Stefan JORDAN, Stuttgart 2002, S. 208f.

[32] Jochen SCHLOBACH, Zyklentheorie und Epochenmetaphorik. Studien zur bildlichen Sprache der Geschichtsreflexion in Frankreich von der Renaissance bis zur Frühaufklärung, München 1980.

[33] Friedrich OHLY, Die Gestirne des Heils. Ein Bildgedanke zur Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum Jüngsten Tag, in: Euphorion 85 (1991), S. 235–272.

[34] Ibid., S. 260.

[35] Ibid., S. 236.

[36] Ibid., S. 262: »Der heilsgeschichtliche Bildgedanke lebt aus der Vorstellung von gestörten Abläufen, insofern der Mensch durch Schuld und Gott durch Gnade den Lauf der Gestirne anders gehen lassen, als ihnen vom Schöpfer bestimmt war«. Auch vor Christi Tod herrschte eine dreistündige Finsternis: »Die Sonne verdunkelte sich« (Lk 23, 45). Die Schilderungen von Sonnen- und Mondfinsternissen als Begleiterscheinungen prägender Ereignisse durchziehen auch die Geschichtsschreibung der Antike. Vgl. Alexander DEMANDT, Verformungstendenzen in der Überlieferung antiker Sonnen- und Mondfinsternisse, Mainz 1970. Der untersuchte Zeitraum reicht von 600 v. Chr. bis 600 n. Chr. Ibid., S. 5: Von 250 Sonnen- und Mondfinsternissen sind »über 200 ungenau oder falsch«.

[37] Ibid., S. 41.

das Bedürfnis, Beziehungen zwischen göttlicher Sphäre, Kosmos und Geschichte zu schaffen.

Als Folge eines Säkularisierungsprozesses entstand dagegen im Humanismus ein Geschichtsmodell, das an die Abfolge von Tag und Nacht anknüpfte[38]. Die beginnende Emanzipation eines an kulturelle Leistungen gebundenen Verständnisses heller und dunkler Zeitalter von der mittelalterlichen Erlösungserwartung zeigt sich in Francesco Petrarcas (1304–1374) Definition des ›finsteren‹ Zeitalters: Angesichts des verfallenen und politisch bedeutungslosen Rom mußte Petrarca der größte Teil der christlichen Vergangenheit als dunkel, die heidnische Antike aber als hell erscheinen[39]. Zu der traditionell christlichen Theorie der *Lichterkenntnis* trat somit die rein diesseitig geprägte Erwartung einer zu erhoffenden neuen *Lichtepoche*[40].

Da eine Anwendung der Zyklentheorie auf den christlichen Bereich »undenkbar und selbstverständlich tabuisiert«[41] war, beschleunigte sich seit Petrarca die Ablösung der diesseitigen Geschichtlichkeit von der christlichen Heilslehre[42]. Die Idee einer Wiedergeburt des Lichts durchzog zwar das Selbstverständnis der Renaissance wie ein roter Faden[43]; ein weiter reichen-

[38] SCHLOBACH, Zyklentheorie, S. 81: »Die Natürlichkeit des Tageszyklus setzt innerhalb des Bildfeldes ›Epoche des Lichts‹ neue Akzente«. Vgl. das sich parallel entwickelnde Nachtbewußtsein der Renaissance, das sich ebenfalls in eine Phänomenologie der Klarheit und der Erleuchtung einfügt. Daniel MÉNAGER, La Renaissance et la nuit, Genf 2005, S. 237f.: »Ce que la Renaissance a aussi découvert, c'est que la nuit est un objet de la connaissance. C'est pourquoi celle des astronomes possède une telle importance. Elle est pour eux le moment que l'on attend avec impatience, non plus celui que l'on craint. Le moment que l'on attend parce que, de sa clarté, on espère des observations meilleures, capables de faire progresser la connaissance de la carte du ciel. [...] Mieux connaître le ciel, ça fait partie des tâches dévolues à l'homme, et, à cet égard, la nuit est un moment d'élection«.

[39] Ibid., S. 79. Vgl. auch Lucie VARGA, Das Schlagwort vom »Finsteren Mittelalter«, Wien 1932, S. 42; Karlheinz STIERLE, Renaissance. Die Entstehung eines Epochenbegriffs aus dem Geist des 19. Jahrhunderts, in: Reinhard HERZOG, Reinhart KOSELLECK (Hg.), Epochenschwelle und Epochenbewußtsein, München 1987, S. 455.

[40] SCHLOBACH, Zyklentheorie, S. 80. Vgl. PETRARCA, Africa, Florenz 1926, Abs. IX, S. 456f.: »Poterunt discussis forte tenebris / Ad purum priscumque inbar remeare nepotes« (Wenn die Finsternis zerteilt sein wird, können unsere Nachkommen wieder in den früheren reinen Glanz gelangen).

[41] SCHLOBACH, Zyklentheorie, S. 86.

[42] Ibid.: »Die der Zyklentheorie entsprechende Benutzung der Lichtmetaphorik für das Mittelalter als dunkel konnte folglich nicht die christliche Lichtmetaphorik meinen; sie war auf der Ebene der Einzelmetapher vielmehr eine direkte Gegensetzung zur christlichen Bedeutung des Lichts als Offenbarung Gottes«.

[43] SCHLOBACH, Zyklentheorie, S. 72. Vgl. dazu die Beschreibung des Epochenwechsels bei Rabelais: »Le temps était encore ténébreux et sentant l'infélicité et calamité des Goths, qui avaient mis à destruction toute bonne litérature. Mais par la bonté divine, la lumière et la dignité a été de mon âge rendue des lettres«. François RABELAIS, Les cinq livres: Gargantua – Pantagruel. Édition critique de Jean CÉARD, Gérard DEFAUX et Michel SIMONIN, Paris 1994, Pantagruel VIII, §§ 54–57. Ibid., S. 344, Anm. 17: le Goth: »Il est l'envahisseur, le barbare, l'autre – à la limite le diable, l'ennemi de Dieu«. Dazu auch: Franco SIMONE,

des Selbstbewußtsein, daß nämlich die eigene Zeit die Antike übertreffen könne, kam dagegen erst in der *querelle des anciens et des modernes* zum Tragen, die sich in besonderem Maße gegen die Überbewertung der Antike gegenüber den modernen Wissenschaften und die daraus resultierende Stagnation wendet[44].

Bereits Blaise Pascal (1623-1662) hatte die Abhängigkeit einer Perfektionierung der Naturwissenschaften vom »generellen Fortschritt der Menschheit in allen Bereichen des Lebens«[45] betont. Daraus entwickelte er die Theorie eines kontinuierlichen Fortschritts, wobei er sich an das von Bernhard von Chartres verwendete Bild der »Zwerge, die auf den Schultern von Riesen sitzen« anschloß und somit die grundsätzliche Überlegenheit einer Gegenwart ausdrückte, die immer von den Kenntnissen und Erfahrungen der vorhergehenden Epochen profitiert[46]. Grundsätzlich jedoch mußte der Vergleich der Geschichte mit dem natürlichen Wechsel von Tag und Nacht auch die Möglichkeit eines neuerlichen Rückfalls in die Dunkelheit in Betracht ziehen. So wurde die Zyklentheorie im 18. Jahrhundert einerseits als Erklärung von Krisen und Rückschritten genutzt[47]: D'Alembert bezeichnete die Renaissance als »ce premier siècle de lumière«, das von Gegenreformation und Inquisition letztlich nicht ausgelöscht werden konnte[48]. Doch auch die Aufklärer gingen von einer Unaufhaltsamkeit des Verfalls aus: Diderot etwa hoffte, daß die Amerikaner ihren Niedergang wenigstens für einige Jahrhunderte hinauszögern könnten[49].

So spricht aus der Vermischung von Zyklentheorie und Fortschrittsdenken die tief sitzende Angst vor dem Verlust des Erreichten:

L'accumulation des connaissances et leur maintien pour les générations futures (grâce à *L'Encyclopédie*, par exemple) doivent garantir un progrès continu. Mais ce concept ne s'articule qu'en confrontation avec la vision cyclique de l'histoire et se manifeste surtout dans les réflexions sur le Moyen Âge obscur du passé, dont on craint le retour[50].

La luce della Rinascità e le tenebre medievali«, in: DERS., La Coscienza della Rinascità negli umanisti francesi, Rom 1949, S. 46-62.

[44] Charles PERRAULT, Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences, München 1964, S. 165: »La belle Antiquité fut toujours vénérable, / Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable [...] Et l'on peut comparer sans craindre d'estre injuste, / Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste«. Zur *parallèle* vgl. BECKER, Licht, S. 226: »Die Erfordernisse der modernen Naturwissenschaften waren zunehmend in Gegensatz zu den durch die kirchliche Orthodoxie geprägten Bildungsorganisationen geraten«.

[45] Ibid., S. 211.

[46] Ibid. Zur Geburt der Idee des »unendlichen Fortschritts« vgl. Reinhart KOSELLECK, Fortschritt, in: Geschichtliche Grundbegriffe, Bd. 2 (1975), S. 372-375.

[47] SCHLOBACH, Zyklentheorie, S. 84.

[48] Jean Le Rond D'ALEMBERT, Discours préliminaire, in: Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné, Bd. 1, S. xxiii.

[49] Denis DIDEROT, Essai sur les règnes de Claude et de Néron, Paris 1986, § 74. Dazu RAPP, Fortschritt, S. 179.

[50] Jochen SCHLOBACH, Siècle des Lumières et Aufklärung: mots, métaphores et concepts, in: Interfaces: image, texte, langage 4 (1993), S. 123.

Das Licht der Aufklärungsepoche drückt im Verständnis der Zeitgenossen also nicht nur den dynamisierten Fortschrittsoptimismus aus, sondern auch das Bewußtsein, selbst in einen historischen Zusammenhang eingebettet zu sein. Dem entspricht auch das Forschungsergebnis von Karin Becker, demzufolge der Begriff *siècle des Lumières* eine »Epochenbezeichnung zeitgenössischer Prägung« ist[51]. Hieraus erklärt sich das immense Sendungsbewußtsein und Erziehungspotential der Aufklärung: Durch eine konsequente »Verbreitung des Lichts« sollte zur kontinuierlichen Erhellung der Menschheit beigetragen und somit der Rückfall in dunkle Zeiten aufgehalten werden.

2.2.2. Die »lumières« als semantisches Konzept

Die Epochenbezeichnung des *siècle des Lumières* setzt ein spezifisches Verständnis des Begriffs voraus: Ende des 17. Jahrhunderts bezeichneten *les lumières* allgemein »Kenntnisse«, seien sie aus dem philosophischen, theologischen oder profanen Bereich[52]. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurde dieser Plural von der Aufklärungsphilosophie vereinnahmt[53]: »Die *lumières* wurden in der Aufklärung zum komplexen Symbol einer neuen Ideologie, die bewußter Ausdruck eines Zeitalters war, das sich in einem kontinuierlichen Fortschrittsprozeß befand«[54]. Dieser »umfangreiche semantische Transformationsbegriff des *lumière[s]*-Begriffes«[55] im 18. Jahrhundert führte »zu einer vollkommenen Entmetaphysisierung und Reduktion des Lichts auf seine historische und anthropologisch-psychologische Dimension«[56]. Als säkularisierte

[51] Becker, Licht, S. 267. Belege ibid., S. 269–275.
[52] Ibid., S. 162.
[53] Ibid., S. 166.
[54] Ibid.
[55] Ibid., S. 170.
[56] Ibid. Inwiefern das seiner religiösen Bindung enthobene Licht aufs neue mystifiziert wurde, wird am Beispiel der Revolutionsgraphik deutlich werden. Zur Semantik des Lichtbegriffes der Aufklärung in Frankreich vgl. Michèle Crampe-Casnabet, De la lumière aux Lumières, S. 367–379; Delon, Lumières, S. 527–541; Ders., Lumières (Représentations des), in: Ders. (Hg.), Dictionnaire européen des Lumières, Paris 1997, S. 659–662; Ulrich Im Hof, Enlightenment – Lumières – Illuminismo – Aufklärung. Die ›Ausbreitung eines besseren Lichts‹ im Zeitalter der Vernunft, in: Maja Slivar (Hg.), Und es ward Licht. Zur Kulturgeschichte des Lichts, Bern, Frankfurt a. M. 1983, S. 115–136; Hans-Jürgen Lüsebrink, ›Lumières‹ et ›ténèbres‹: Présence et usages d'un couple sémantique-clé du dix-huitième siècle dans »L'Histoire des deux Indes«, in: Ders. u. a. (Hg.), L'Histoire des deux Indes – réécriture et polygraphie, Oxford 1995, S. 57–67; Roland Mortier, ›Lumière‹ et ›Lumières‹. Histoire d'une image et d'une idée au XVIII^{e} siècle, in: Ders., Clartés et ombres du siècle des Lumières. Études sur le XVIII^{e} siècle littéraire, Genf 1969, S. 13–59; Jacques Roger, La lumière et les lumières, in: Cahiers de l'Association internationale des études françaises 20 (1968), S. 167–177; Fritz Schalk, Zur Semantik von ›Aufklärung‹ in Frankreich, in: Ders., Studien zur französischen Aufklärung, Frankfurt a. M. ^{2}1977, S. 323–339; Ders., Th. Mahlmann, Aufklärung, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 1 (1971), S. 620–633; Schlobach, Siècle des Lumières.

Lichtmetapher wurden *les lumières* als Methode verstanden, die das »neue kritische, von Vorurteilen befreite Denken«[57] repräsentierten. Exemplarisch ist der häufige Gebrauch der Lichtmetapher in der *Encyclopédie*, die als »vorläufige Synthese der Ideen«[58] und »catalyseur du mouvement des idées«[59] gelten muß. Der Politisierungsprozeß der *lumières*[60], der um 1770 vollendet war[61], lenkte den Blick auf die herrschenden Verhältnisse:

La coexistence hostile de *la* lumière et *des* ténèbres, où l'unité du bien s'oppose à la pluralité anarchique des forces du mal, cette coexistence nécessaire est à la fois spatiale et temporelle, géographique et historique. Dans le même pays, au moment même, il y a des hommes ›éclairés‹ et d'autres qui ne le sont pas[62].

Dieser Gegensatz beschränkte sich zunehmend auf denjenigen zwischen Aufklärern und Klerus[63]. Die Empfindung der Ungleichzeitigkeit von Aufklärung beeinflußte auch die zeitgleiche Vermischung von zyklischem Geschichtsdenken und Fortschrittstheorie. Auch die Forschungen zur Bewegung – und damit auch der möglichen Abwesenheit des Lichts – von Newton und Huygens schienen die Gesetzmäßigkeit der ungleichmäßigen Teilhabe am geistigen Licht zu bestätigen[64].

Nicht unbeeinflußt davon sind vereinzelte Versuche, der Lichtmetapher eine neue Richtung zu geben: Seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bezogen Autoren wie Mercier das »Licht« ihrer Zeit stärker auf das Genie einzelner[65] und strebten so eine Ablösung vom zyklisch gebundenen Sonnenlicht an:

[57] Becker, Licht, S. 171.
[58] Ibid., S. 175. Belege vgl. ibid., S. 175–177 sowie Mortier, Lumière, S. 30f.
[59] Ibid., S. 29.
[60] Becker, Licht, S. 173.
[61] Lüsebrink, Lumières, S. 59: »Le processus de politisation du terme, perceptible dans de nombreuses occurrences du couple sémantique ›lumières‹ / ›ténèbres‹ depuis les années 60 du dix-huitième siècle, se montre à travers son application délibérée à des phénomènes sociaux et politiques: l'Inquisition, le système fiscal, l'existence de la mendicité, le rôle des jésuites«. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich auch der Begriff *les lumières* endgültig durchgesetzt. Vgl. Mortier, Lumière, S. 46.
[62] Roger, Lumière, S. 173 (Hervorhebung von Roger).
[63] Vgl. Becker, Licht, S. 185: »Der inhaltliche Gegensatz zwischen den *lumières* und der christlichen Religion vollendete sich in den 60er Jahren des Jahrhunderts, die Lichtmetapher hatte ein vollkommen antiklerikales und antireligiöses Potential entwickelt«.
[64] Vgl. dazu bes. Francine Markovits, Le temps et les lumières, in: Autrement 125 (1991), S. 167–181.
Ibid., S. 180: »La question de la vitesse de transmission de la lumière a donc des conséquences éthiques. Dans le champ de l'anthropologie on verra se constituer une histoire des hommes où ›les‹ temps des diverses sociétés ne peuvent pas être ›contemporains‹, car elles n'ont pas d'échelle commune«.
[65] Auch Diderot verwendete in seinen Salonkritiken der späten 1760er Jahre den Begriff *feu* zunehmend als Synonym für *génie* in der Malerei. Vgl. Jacques Chouillet, La métaphore du feu et son développement pictural de 1765 à 1781, in: René Demoris (Hg.), Les fins de la peinture. Actes du colloque organisé par le Centre de recherches littérature et arts visuels, 9–11 mars 1989, Paris 1990, S. 21.

La philosophie est semblable à un astre qui roule au-dessus de la Terre; il doit éclairer successivement tous les points du globe; tantôt ses rayons sont obliques, tantôt perpendiculaires; mais ils doivent tôt ou tard entrer dans les yeux des nations qui semblent les plus éloignées de recevoir leurs salutaires influences. Le Génie philosophique, qu'on voudra anéantir est comme la poudre à canon; resserré et captivé, son explosion sera plus forte[66].

Hier (1778) zeigt sich bereits das Entstehen einer revolutionären Metaphorik, die das plötzliche, unkontrollierbare Ereignis als Entwicklungssprung kennzeichnet: »Pour échapper aux révolutions circulaires, il faut abandonner le soleil au profit du fanal«[67].

Das Bild des Feuers bringt seine stark ambivalente Ausprägung von Wärme bis hin zur Zerstörung mit sich und beeinflußt auch das klassische Lichtbild der Aufklärung: »Les deux ›contre-images‹ sont contradictoires: lumière froide sans efficace ou lumière trop active qui détruit«[68].

Im Bild des Feuers als unkontrollierbarer Naturgewalt liegt bereits die Angst vor der Radikalisierung aufklärerischen Gedankenguts; das Feuer in der Erscheinung künstlicher Lichtquellen verweist dagegen auf das zivilisatorische Selbstbewußtsein des Menschen als prometheischem Lichtverbreiter[69].

Diese Ambivalenz findet sich auch in der nur vagen Übereinstimmung der Zeitgenossen über das Wesen der *lumières*[70]. Konstante Schlagworte wie Emanzipation, Kritik, Toleranz, Befreiung von Autoritäten oder Ablehnung des Dogmatismus[71] konnten nicht verhehlen, daß die französische Aufklärung sich selbst oft auf das »theoretische Postulat« beschränkt sah[72].

Der Begriff der *lumières*, der ja bereits von einer Anwesenheit des Lichts ausgeht, mußte sich so selbst überfordern[73], zumal die Emanzipation von der

[66] Louis-Sébastien MERCIER, De la littérature et des littérateurs, Genf 1970, S. 10f. Vgl. dazu DELON, Lumières, S. 537.

[67] Ibid.

[68] Ibid., S. 539.

[69] Vgl. auch Werner SCHNEIDERS, Hoffnung auf Vernunft. Aufklärungsphilosophie in Deutschland, Hamburg 1990, S. 83: »Aufklärung ist keine übernatürliche Erleuchtung, auch keine naturalisierte übernatürliche Erleuchtung, sondern Erkenntnis und Erkenntnismitteilung unter bewußter Beschränkung auf das natürliche Licht des Verstandes; sie beruht auf einer Wiederverselbständigung der sich selbst als Erkenntnisquelle verstehenden Vernunft. Daher ist es [...] nicht uninteressant, daß neben der Sonne immer wieder auch künstliche, vom Menschen verfertigte Lichtquellen als Metaphern der Aufklärung herangezogen werden, z. B. außer dem [...] Leuchtturm auch die Kerze und dann vor allem die Fackel, die zwar die Nacht erhellen, aber auch die Welt in Brand stecken kann«.

[70] BECKER, Licht, S. 191. Zur Kontroverse über das Wesen der Aufklärung in der Forschung vgl. Carsten ZELLE, Was ist und was war Aufklärung?, in: Herbert BECK, u. a. (Hg.), Mehr Licht: Europa um 1770. Die Bildende Kunst der Aufklärung, München 1999, S. 449–459.

[71] BECKER, Licht, S. 192.

[72] Ibid., S. 193.

[73] Im Gegensatz dazu ist die Erwartungshaltung des deutschen Begriffs »Aufklärung« geringer, was Kants Beantwortung der Frage »Was ist Aufklärung?« zeigt: »Leben wir jetzt in einem aufgeklärten Zeitalter? [...] Nein, aber wohl in einem Zeitalter der Aufklärung«.

theologischen Metaphorik sich zwangsläufig zu dieser wiederum in Beziehung setzte. Es wird zu zeigen sein, wie sich diese Definitionsprobleme in der Bildpublizistik seit der Französischen Revolution widerspiegeln und welche Konsequenzen daraus für den Begriff der *lumières* in der Dritten Republik zu ziehen sind.

Zitiert nach: Ehrhard Bahr (Hg.), Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen, Stuttgart 1996, S. 15.

3. LICHT UND FINSTERNIS IN DER BILDPUBLIZISTIK VON 1789 BIS 1870

3.1. Die Französische Revolution

3.1.1. Sonnenaufgang und Zeitenwende: Licht als Metapher des Neubeginns

Das beherrschende bildliche Moment in der Revolutionsgraphik[1] ist das des epochalen Wendepunktes, der immer wieder als eine Art Lichtgeburt[2] dargestellt wurde. Die Zeit von 1789 bis 1794 war von der permanenten Propagierung neuer Zeitabschnitte und ständiger Neuanfänge zutiefst geprägt: Mit der Stürmung der Bastille am 14. Juli 1789 schien bereits ein neues Zeitalter begonnen zu haben, das sich auf den »Mythos einer zukunftsoffenen Neugründung Frankreichs«[3] stützte. Das immer weiter ausgeschmückte Bild der schrecklichen Festung, die für die Gefangenen das Grab war, wurde zum übermächtigen Symbol für das Ancien Régime und schließlich mit diesem gleichgesetzt. Die Ereignisse des 14. Juli erscheinen als epochaler Befreiungsschlag, als Menetekel des Zeitenwandels. Den entscheidenden Moment der Wende, der goldene Zeiten heraufführen sollte, zeigt etwa die Radierung *L'époque de la liberté française* von 1789[4]. Necker verweist den im Krönungsornat gekleideten König auf die vereinten drei Stände. Im Hintergrund steht die bereits eroberte Bastille. Die Szene wird von einer immensen Lichtwolke mit dem strahlenden Dreieck im Zentrum beherrscht. Aus der Wolke ragt eine Hand mit der Fackel der Wahrheit, der nun alle folgen wollen. Die versöhnliche Aufbruchstimmung wird bald durch von drastischen Feindbildern bestimmte Szenerien ersetzt, in denen der Neuanfang unabdingbar die Zer-

[1] Zur Lichtsymbolik in der Graphik der Französischen Revolution sei auf REICHARDT, Lumières, verwiesen. Die vorliegende Zusammenfassung soll nur einige im Hinblick auf die III. Republik wichtige Aspekte herausstellen. Bildinterpretationen konzentrieren sich stark auf den Licht-Finsternis-Aspekt. Allg. zur Revolutionsgraphik vgl. Klaus HERDING, Rolf REICHARDT, Die Bildpublizistik der französischen Revolution, Frankfurt a.M. 1989; Ernst GOMBRICH, The Dream of Reason: Symbolism of the French Revolution, in: The British Journal for Eighteenth-Century Studies 2 (1979), S. 187–205; Antoine DE BAEQUE, La caricature révolutionnaire, Paris 1988; Michel VOVELLE (Hg.), Les images de la Révolution française, Actes du colloque 25–27 octobre 1985, Paris 1988.

[2] REICHARDT, Lumières, S. 130. Dazu allg. Mona OZOUF, Erneuerung, in: Kritisches Wörterbuch der Französischen Revolution, hg. v. François FURET und Mona OZOUF, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1996, Bd. 2, S. 1071–1086.

[3] REICHARDT, Lumières, S. 160. Besonders in der deutschen Publizistik wurde die Eroberung des ›gotischen‹ Gebäudes explizit mit dem endgültigen Ende des ›finsteren‹ Mittelalter in Verbindung gebracht. Vgl. Jürgen LINK, Die Revolution im System der Kollektivsymbolik. Elemente einer Grammatik interdiskursiver Ereignisse, in: Aufklärung 1, 2 (1986), bes. S. 7f.

[4] Radierung, 1789. BnF, Est., Coll. Hennin 10525. HERDING, REICHARDT, Bildpublizistik, S. 113, Abb. 145.

störung und Aburteilung des Vorherigen voraussetzt. Auf der Darstellung *La Révolution française arrivée sous le règne de Louis XVI* von 1792 sendet die selbst hell strahlende Wahrheit die von ihrem Spiegel reflektierten Lichtstrahlen auf einen Leichenzug, der die Insignien des Ancien Régime zu Grabe trägt[5]. Die Bastille, im Hintergrund noch in voller Größe und so als Denkmal für die Eroberungsleistung zu verstehen, ist auf der Vignette unter dem Bild zerstört und von den Allegorien des Ruhmes in Besitz genommen. Im Bildvordergrund ist Chronos dabei, die Zeichen der alten Macht zu zerschlagen und unterstreicht somit die Untrennbarkeit von Überwindung und Zerstörung des Alten. Zunächst untersteht natürlich auch die neue Zeit dem Zeitenlauf: Gerade in Verbindung mit der Sonnenaufgangssymbolik ist die notwendige Folge des Sonnenuntergangs – und damit des Niedergangs – immanent. Diese Grundproblematik der *lumières*[6] mußte in der Revolution, die sich ja als Realisierung und Vergeschichtlichung des philosophisch schon Vorgedachten verstand, noch weitaus sensibler empfunden werden. Chronos[7] als Verkörperung der Zeit erhält in der Bildersprache der Revolution deshalb in Verbindung mit der Lichtsymbolik die Rolle eines Vollenders von Zeit und Geschichte, »ihm fällt die Rolle zu, die Entwicklung als unumkehrbar hinzustellen, also Zeitlosigkeit zu suggerieren«[8].

Diese Fähigkeit wurde auch von den Gegnern der Revolution in Anspruch genommen: Aus dem Frühjahr 1792 datiert ein Blatt mit dem Titel *Le Crible de la Révolution*[9]. Darauf hat Chronos seine Sense, sein Stundenglas sowie eine entzündete Fackel auf dem Boden abgelegt, um ein großes Sieb zu rütteln. Während die Büsten mehrerer Verfechter der Revolution, darunter auch Philippe d'Orléans, bereits zu Boden gefallen sind, hat die königliche Familie die Probe bestanden. Chronos fungiert dabei als Vollstrecker eines feststehenden Gesetzes: Das Sieb ist an einem Gerüst aus drei Stäben aufgehängt, die

[5] Aquatintaradierung, 1792. BnF., Est., Coll. de Vinck 1702. HERDING, REICHARDT, Bildpublizistik, S. 92f., Abb. 123. Vollständige Wiedergabe der Legende in: Gérard OBERLÉ u.a. (Hg.), Rue de la Révolution. Images populaires de la Révolution française: faïences et estampes, Nevers 1989, Bd. 3, S. 64f. Zum bildpublizistischen Schicksal Ludwigs XVI. vgl. Annie DUPRAT, Le roi décapité. Essai sur les imaginaires politiques, Paris 1992.

[6] Vgl. auch Hans-Wolf JÄGER, Politische Metaphorik im Jakobinismus und im Vormärz, Stuttgart 1971, S. 119: »Die astronomischen Abläufe können weitergedacht werden, und es entstehen dann die reaktionären Kreislauftheorien von Werden und Vergehen und Werden und die zyklischen Modelle von Aufstieg, Blüte, Niedergang und Neubeginn. Durch Komplettierung der tageszeitlichen Ablösung von Nacht und Morgen [...] werden die positiven Bilder von Morgen und Frühling ihres utopischen und revolutionären Impetus beraubt«.

[7] Dazu ausführlich Klaus HERDING, Die Zeit im Umbruch der Zeiten, in: Idea 8 (1989), S. 95–112. Allg. dazu auch FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 24–26.

[8] HERDING, Zeit, S. 104f.

[9] Aquatintaradierung, 1792. BnF, Est., Coll. de Vinck 5480. Zu den etwa 150 überlieferten royalistischen Karikaturen der Französischen Revolution vgl. Claude LANGLOIS, La caricature contre-révolutionnaire, Paris 1989. Zu *Le Crible de la Révolution* vgl. ibid., S. 152f., sowie S. 243, Kat. 82.

mit Symbolen der traditionellen Ständegesellschaft – Ritterhelm und Schwert, Bischofsmitra sowie Spaten bekrönt sind. Darum herum windet sich eine Schlange, die als Oroborossymbol den Ewigkeitsanspruch dieses Modells verdeutlichen soll. Die Möglichkeit einer Revolution ist damit von vorneherein ausgeschlossen – diese richtet sich vielmehr selbst, da sie dem göttlich vorbestimmten Zeitenlauf zu trotzen versucht. Die am Horizont aufsteigende Sonne holt auch das Symbol des Anfangs in dieses System herein, das nun von Ballast befreit und gestärkt unter den alten Prämissen neu beginnen kann.

Die Instrumentalisierung und letztendliche Aufhebung der Zeit betrifft stets unmittelbar die Naturgesetze – und damit die Natur selbst. Exemplarisch für die Vereinigung von Zeit und Natur im Dienst der Revolution ist das Blatt *Le Nouvel Astre français*, entstanden 1793[10]. Unter einer Sonnen-Kokarde, deren weit reichende Strahlen die finsteren Wolken vertreiben, ist Chronos damit beschäftigt, an den in einem Kreis aufgestellten Büsten verschiedener Monarchen die Kerzen auszulöschen. Hier vollzieht sich zunächst eine Trennung von Herrscherfigur und Sonnensymbolik, die in ihrer Tragweite kaum zu überschätzen ist. Als Garantin des lebensspendenden Lichts war die Sonne seit der Antike das zentrale Symbol des autokratischen Herrschaftsverständnisses, das sich zudem an den Attributen der Allsichtigkeit des Sonnenauges und der daraus resultierenden Omnipräsenz orientierte[11]. Die Entfremdung von der Sonne erteilt somit dem vor allem in Louis XIV. als *Roi-Soleil* kulminierten Selbstverständnis des absoluten Monarchen eine vernichtende Absage[12]. Damit ist

[10] Aquatintaradierung, 1793. BnF, Est., Coll. Hennin 11338. HERDING, REICHARDT, Bildpublizistik, S. 127, Abb. 170. Dazu Klaus HERDING, Visuelle Zeichensysteme in der Graphik der Französischen Revolution, in: DERS. (Hg), Im Zeichen der Aufklärung, Frankfurt a. M., S. 96–103 (vollständige Interpretation); HERDING, Zeit, S. 98f.; Raimund RÜTTEN, Das Schauspiel *Le Jugement dernier des rois* von Sylvain Maréchal und die neue Bildlichkeit, in: Kritische Berichte 17/4 (1989), S. 17–19; FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 21–24; REICHARDT, Lumières, S. 129.

[11] Zu den Wurzeln der herrschergebundenen Sonnensymbolik vgl. Mircea ELIADE, Die Religionen und das Heilige, Frankfurt a. M. 1986, S. 149–180. Der römische *Sol Invictus* war seit Aurelian der oberste Staatsgott, der als *Dominus imperii romani* die kaiserliche Zentralisierungspolitik verkörperte und unterstützte. Vgl. Gaston H. HALSBERGHE, The Cult of Sol Invictus, Leiden 1972, S. 141–152. Das Fortleben antiker Sonnenkulte im Christentum belegt die seit 354 bezeugte Verlegung des Weihnachtsfestes auf den 25. Dezember, den heidnischen *Dies Natalis Solis Invicti*. Dazu Hugo RAHNER, Das christliche Mysterium von Sonne und Mond, in: Eranos Jahrbuch 10 (1943), S. 324. Damit wurde der Triumph Christi als der wahren Sonne, gerechtfertigt durch die alttestamentliche Bezugnahme auf die »Sonne der Gerechtigkeit« (Mal 3, 18), endgültig vollzogen. Dazu Franz Joseph DÖLGER, Die Sonne der Gerechtigkeit und der Schwarze. Eine religionsgeschichtliche Studie zum Taufgelöbnis, Münster ²1971, S. 109. Zu diesem Motiv vgl. auch Francesca RIGOTTI, Il sole della giustizia. Sole e luce quali metafore del vero e del giusto, in: DERS., Pierangelo SCHIERA (Hg), Aria, terra, aqua, fuoco. I quattro elementi e i loro metafore, Bologna 1996, S. 9–24.

[12] Der Heilandscharakter, welcher der späten Geburt des Thronfolgers anhaftete und die Vorstellung des lichten Friedensbringers nach der Fronde bildeten bereits die Grundlage für die Lichtsymbolik des Königs. Vgl. Karl MÖSENEDER, Zeremoniell und monumentale

die Revolution des Weltbildes aber noch nicht vollendet. Über der Sonnen-Kokarde spannt sich ein Bogen mit den Tierkreiszeichen, der auf die untrennbare Zusammengehörigkeit beider Komponenten verweist: »Die Kokarde folgt dem Tierkreis, d.h. das historische Emblem wird dem Lauf der Natur nachgeordnet; es verändert deren Kreislauf nicht«[13].

Der seit Kopernikus geläufige, astronomische Revolutionsbegriff deckt sich hier mit dem historischen[14] und ist dabei doppelt kodiert: Zum einen wird die ursprüngliche Bedeutung von Revolution als »Rückführung zum guten Alten«[15] bekräftigt; angestrebt ist die Rückkehr zum Naturrecht, wie die Legende verlauten läßt: *Peuples, rentrez dans vos droits.*

»Daß die Zeit selbst agiert, bedeutet nichts anderes, als daß die Revolution beansprucht, den Willen der Natur zu vollstrecken und die Zeit zu ›erfüllen‹«[16].

Das revolutionäre Zeitmodell greift aber noch weiter: Die von Chronos übernommene Richterfunktion bestätigt darüber hinaus die vollständige Ineinssetzung von Zeit und Fortschritt und ihre Absorption durch die revolutionäre Ideologie. Im Verständnis der *lumières* wurde das Vorantreiben des zivilisatorischen Fortschritts zum wichtigsten Bestandteil des Revolutions-

Poesie. Die »Entrée solennelle« Ludwigs XIV. 1660 in Paris, Berlin 1983, bes. S.32f.; Dominik KELLER, Unter dem Zeichen der Sonne, in: Georg KOHLER, Alice VILLON-LECHNER (Hg.), Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte, Zürich, München 1988, S.57-100. Die Bezugnahme auf die Sonne zeigt sich schon in der mit einem Sonnensymbol illustrierten offiziellen Devise des Königs: *Nec pluribus impar* – gleich mehreren [Sonnen], die seine Qualitäten zum Ausdruck bringen sollte: »je suffirais sans doute encore à gouverner d'autres empires, comme le soleil à éclairer d'autres mondes, s'ils étaient exposés à ses rayons«.
In: LOUIS XIV, Mémoires, hg. v. Jean LOGNON, Paris 1978, S.136, année 1662. Auch das tägliche *lever* und *coucher* des Monarchen wurden in direkter Entsprechung zum Sonnen-auf- und -untergang zelebriert. Vgl. Agnès JOLY, »Le Roi-Soleil« – histoire d'une image, in: Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise 38 (1936), S.119-135; Louis HAUTECŒUR, Louis XIV – Roi-Soleil, Paris 1953; Ernst H. KANTOROWICZ, Oriens Augusti – Lever du Roi, in: Dumbarton Oaks Papers 17 (1963), S.119-177. Literarische Anklänge an den Mythos des Apoll schmückten das Bild weiter aus: Die Anlage des Schlosses und Gartens von Versailles entstand nach Metamorphosen des Sonnenpalastes – *Regia Solis* – in Ovids Metamorphosen (II, 1-18). Dazu Jean-Marie APOSTOLIDÈS, Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV, Paris 1981; Jean-Pierre NÉRAUDAU, L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle, Paris 1986. Schon die zeitgenössische protestantische Karikatur aber propagierte die ›Verdunkelung‹ dieser königlichen Sonne, wobei besonders die Sonnenfinsternis im Mai 1706 eine wichtige Rolle spielte. Dazu Hans-Jürgen LÜSEBRINK, Rolf REICHARDT, »Kauft schöne Bilder, Kupferstiche...«. – Illustrierte Flugblätter und französisch-deutscher Kulturtransfer 1600-1830, Mainz 1996, S.44-47; REICHARDT, Lumières, S.91-96; Annie DUPRAT, Louis XIV: Le soleil s'éclipse, in: Ridiculosa 4 (1997), S.17-29.

[13] HERDING, Visuelle Zeichensysteme, S.97.

[14] Ibid., S.96.

[15] Karl GRIEWANK, Der neuzeitliche Revolutionsbegriff. Entstehung und Entwicklung, Frankfurt a.M. ^{3}1992, S.144.

[16] HERDING, Zeit, S.99.

begriffs[17]. Der Fortschritt stellt als Wiedergewinnung der Völkerrechte gleichzeitig die Rückkehr zum idealen Naturzustand dar und entzieht sich somit der Vergänglichkeit. Fortschrittsdenken und Zyklenmodell finden hier zusammen und heben die Zeit auf. Dasselbe Bedürfnis kommt im revolutionären Heldenkult zum Ausdruck: Im Pantheon kulminierte der Kult um Märtyrer des Vaterlandes in einer quasireligiösen Heldenverehrung, die den Tod und die Endlichkeit im Grunde negierte[18]: »Für den Tod war im Ruhmestempel als Ort der Unsterblichkeit kein Platz«[19].

Unterstützt wurde der angestrebte Eindruck von Ewigkeit durch die beim Umbau des Pantheon grundlegend veränderte Lichtführung: Der Architekt Quatremère de Quincy ersetzte den ursprünglich seitlichen Lichteinfall durch ein starres, direkt von oben kommendes Licht, das den Eindruck völliger Unbeweglichkeit erwecken sollte[20].

Negierung des Todes und Lichtapotheose kennzeichnen auch die bildliche Verklärung von Jean-Paul Marat, der 1793 einem Attentat der Royalistin Charlotte Corday zum Opfer fiel. Das berühmte Gemälde von Jacques Louis David hebt die realen Zeit- und Lichtverhältnisse auf zugunsten eines symbolischen Sonnenaufgangs.[21] Der Tod des Revolutionshelden erhält die Aura des unsterblichen Märtyrers, dessen ›Opfer‹ die Absicht der Tat ad absurdum führt[22]. Diesem Modell der Ewigkeit steht die Vergänglichkeit der widernatürlichen Herrschaft entgegen, in *Le Nouvel Astre français* versinnbildlicht in den Kerzen auf den Köpfen der Monarchen[23]. Dabei steht die Kerze als künstliches, flüchtiges Licht der naturgegebenen Leuchtkraft der Sonne direkt gegenüber, was auf einen weiteren Paradigmenwechsel in der Lichtsymbolik verweist: In der barocken Emblematik wurde der Fürst mit der Kerze verglichen, die Licht gibt und sich dabei selbst verzehrt[24]. Übernommen wurde dieses Bild aus der kirchlichen Symbolik, wo die Kerze für das selbstlose

[17] GRIEWANK, Revolutionsbegriff, bes. S. 166–169.

[18] Martin PAPENHEIM, Erinnerung und Unsterblichkeit. Semantische Studien zum Totenkult in Frankreich (1715–1794), Stuttgart 1992, S. 284–296.

[19] Ibid., S. 292.

[20] Mona OZOUF, Das Pantheon. Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. Zwei französische Gedächtnisorte, Berlin 1996, S. 20.

[21] Jörg TRAEGER, Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes, München 1986, S. 126: »Das dargestellte Licht charakterisiert [...] weder die Tatzeit noch die authentische Raumsituation. [...] Gemeint ist die aufsteigende Sonne eines ungetrübten Morgens. Die diesen Schluß begründenden Merkmale stehen im Einklang mit der revolutionären Lichtsymbolik«.

[22] Zum Maratkult vgl. Klaus HERDING, Davids »Marat« als dernier appel à l'unité révolutionnaire, in: DERS., Im Zeichen der Aufklärung, Frankfurt a. M. 1989, S. 71–94; 195–204.

[23] Zu den einzelnen Monarchen vgl. HERDING, Visuelle Zeichensystemen, S. 98–100.

[24] Vgl. Donat DE CHAPEAUROUGE, Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole. Darmstadt ³1991, S. 128f.; SEIDEL, Kerze, S. 140–142; Werner SCHNEIDERS, Images of Light – before, during and after the Age of Enlightenment, in: Roland MORTIER, Visualisation. Concepts et symboles du dix-huitième siècle européen, Berlin 1999, S. 1–9.

Opfer Christi steht[25]. Die revolutionäre Umdeutung nutzt dagegen die Bedeutungsschicht des *memento mori*, die Reminiszenz an die Endlichkeit alles Irdischen im Lauf der Zeit. Im Gegensatz zur Sonne kann die Kerze sich nicht täglich im Sonnenaufgang selbst wieder erneuern. Die Zeit selbst kündigt nun das endgültige Ende des monarchischen Systems an: »Sous peu il n'y aura plus de tyrans, le temps trop juste vous donne la liberté et l'égalité«. Die Konstellation der Herrscher weist weit über den Titel *Le Nouvel Astre français* hinaus auf ganz Europa und das Osmanische Reich. Die Sonnen-Kokarde repräsentiert dabei das Verständnis des revolutionären Frankreich als »eine Feuerstätte des Lichts, ein Sonnenzentrum«[26] für die Welt, worauf in der europaweiten Rezeption immer wieder direkt verwiesen wurde[27]. Vor allem aber verweist die Konstellation auf einen universalen Anspruch, »alle neuzeitlichen Ausprägungen der ›Revolution‹ intendieren nämlich eine *Weltrevolution*; zeitlich, daß sie *permanent* bleibt, bis ihre Ziele erreicht sind«[28].

Die Verschmelzung von Sonne und Kokarde nutzt die Strukturen der zentralistischen Regierungsform des Ancien Régime. Die Sonne im Zentrum wird lediglich mit neuen Mythen aufgeladen. Ihr alles durchdringendes Licht versinnbildlicht *par excellence* die Vision einer universalen Revolution. Es setzt sich über den begrenzten Raum hinweg und gestaltet ihn neu

nach dem Vorbild des Raumes in der neuen Himmelsmechanik, der nach allen Richtungen für die universale Gravitationskraft durchlässig ist. Die revolutionäre Gewalt hatte die Schaffung dieser ungemeinen Öffnung des Raumes zur Folge, dieses vereinheitlichten Feldes, auf dem das aufklärende Licht (les lumières) und das Recht sich in allen Himmelsrichtungen ausbreiten konnten[29].

[25] Daniel ROLLENHAGEN, Nucleus emblematium selectissimorum, Bd. 1, No. 31: Aliis in serviendo consumor. Dazu BÖCHER, Licht und Feuer, S. 115: Die Symbolik der Kerze, v. a. die seit Ende des 4. Jahrhunderts geweihte Osterkerze, stellt die Synthese kirchlicher Lichtvergleiche dar. Vgl. auch SEIDEL, Kerze, S. 64f.: Die Kerze wird mit der leuchtenden Feuersäule verglichen, die dem Volk Israel nach Ex 13, 21 den Weg aus der Knechtschaft wies. In übertragener Deutung führt Christus aus der Nacht zum Licht des Glaubens, vom Tod zum Leben. Gleichzeitig steht die Kerze für den Tod Christi am Kreuz, mit dem er für die Sünden der ganzen Welt büßte: So wie er opfert sich auch die Kerze, indem sie Licht spendet und sich dabei selbst verzehrt. Der Ritus, die Taufkerze an der Osterkerze zu entzünden, verweist auf die Teilhabe am Licht des Erlösers, das mit der Lebenssymbolik des Lichtes verschmilzt.

[26] Jean STAROBINSKI, 1789. Die Embleme der Vernunft, München o. J., S. 42.

[27] Ibid., S. 40f.: »Alfieri, Klopstock und Blake werden sich als Zeugen eines großen Sonnenaufgangs verstehen«. Zu Großbritannien: Ronald PAULSON, Representations of Revolution (1789–1820), New Haven u. a. 1983, S. 41–47; zu Italien: Robert JONARD, L'Italie et le mythe solaire de la Révolution française, in: Revue des études italiennes 38 (1992), S. 39–53; zu Deutschland: JÄGER, Politische Metaphorik, S. 16–20; DERS., Metaphorik, in: Helmut REINALTER (Hg.), Lexikon zu Demokratie und Liberalismus, Frankfurt a. M. 1993, S. 213–216; Helmut KOOPMANN, Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840, Tübingen 1989.

[28] Reinhart KOSELLECK, Historische Kriterien des neuzeitlichen Revolutionsbegriffs, in: DERS., Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a. M. 1989, S. 80 (Hervorhebungen von Koselleck).

[29] STAROBINSKI, Embleme, S. 45.

Die Lichtsymbolik als Zeichen der »auf ihren Anfang zurückgeführten Welt«[30] des »commencement des temps«[31], trägt in sich die Überhöhung eines idealisierten Naturzustandes:

> Das Fortschreiten in der Geschichte wird begriffen als ein Rückschreiten auf die Natur hin. Mit der Darstellung des Despotismus als widernatürliche Herrschaft hat die bildliche Gestaltung des Zäsurbewußtseins eine neue Dimension gewonnen: der Bruch mit der politischen Ordnung des Ancien Régime bedeutet die Wiederaufnahme einer von der alten Ordnung unterbrochenen naturgesetzlich verlaufenden Geschichte; Renaturalisierung der Gesellschaft in der Überwindung des Widernatürlichen des Ancien Régime vollzieht eine durch Vernunft geleistete Versöhnung mit Natur[32].

Besonders durch die am Agrarjahr orientierte Kalenderreform und die Einführung einer neuen Zeitrechnung wurde die Einheit von Natur und Neubeginn zum Ausdruck gebracht[33].

Dazu kam in der »Versöhnung mit der Natur«[34] auch die Befreiung von den unnatürlichen Fesseln der höfischen Gesellschaft zum Ausdruck. Die Revolution konnte sich also rühmen, der Natur ihre Würde zurückgegeben zu haben und so mit den Segnungen der Natur ›belohnt‹ zu werden. Dazu zählt auch das natürliche Licht, das als wohltuende Sonne Helligkeit und Wärme spendet, als Glorie die Revolutionshelden verklärt oder aber als strafender Blitz und zerstörendes Feuer die Feinde der Republik vernichtet.

Die Zeitenwechsel tragen dabei die wiederholte Revolution der Revolution in sich: Jeder utopische Neuanfang erklärte seinerseits das Vorhergehende zur dunklen Epoche[35] und sah das eigene Verdienst in der endgültigen Ankunft des Lichts.

[30] Ibid., S. 40.

[31] Mona Ozouf, La fête révolutionnaire 1789-1799, Paris 1976, S. 340. Dazu auch Alain Pessin, Mythe du peuple et révolution, in: Yves Chalas (Hg.), Mythe et révolutions, Grenoble 1990, S. 273: »Toute la ritologie révolutionnaire n'est que technique du commencement«.

[32] Rütten, Das Schauspiel *Le jugement dernier des rois*, S. 16. Zum philosophischen Hintergrund v. a. bei Rousseau vgl. Tilo Schabert, Natur und Revolution. Untersuchungen zum politischen Denken im Frankreich des 18. Jahrhunderts, München 1968, bes. S. 13-23.

[33] Mona Ozouf, Kalender, in: Kritisches Wörterbuch der Französischen Revolution, Bd. 2, S. 754-767. Vgl. auch Reinhart Koselleck, Anmerkungen zum Revolutionskalender und zur ›Neuen Zeit‹, in: Ders., Rolf Reichardt (Hg.), Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins, München 1985, S. 64: »Neu daran ist wirklich die Reflexion, die Geschichte selber beginnen zu können, indem man sich kalendarisch über sie Rechenschaft gibt«.

[34] Dazu ausführlich: Hans-Christian und Elke Harten, Die Versöhnung mit der Natur: Gärten, Freiheitsbäume, republikanische Wälder, heilige Berge und Tugendparks in der Französischen Revolution, Reinbek 1989.

[35] Dies gilt natürlich auch für die antirevolutionäre Karikatur, wie etwa *Le Dégel de la nation* von 1792. Vgl. Langlois, Caricature, S. 222f., Abb. 99 und S. 172-174: Unter den Strahlen der königlichen Sonne mit den drei Lilien im Zentrum – in der Legende bezeichnet als *Le soleil royal* – schmilzt die Statue der Freiheit dahin, während die Revolutionäre vergeblich versuchen, den Niedergang aufzuhalten. Nach der ›Eiszeit‹ soll also eine wie-

3.1.2. Revolutionäre Apokalypse
Feuer und Blitz als ambivalente Naturgewalten

Den sonnenhaften Lichtgeburten steht in der Revolutionsgraphik das Element des »strafenden Lichts«[36] entgegen, das meist in den Elementargewalten von Blitz, Feuer oder dem Vulkan verbildlicht wird. Der enge Zusammenhang zwischen wohltuender und richtender Funktion der Lichtsymbole zeigt sich schon in der 1790 erschienenen Darstellung *La régénération de la nation françoise en 1789*[37]. Die bereits enthüllte Wahrheit öffnet das Buch der Erkenntnis, aus dem ein heller Lichtstrahl strömt. Dieser erleuchtet die personifizierte Francia und entzündet in ihrer Hand ein Blitzebündel, mit dem sie die Feinde der französischen Nation straft, während die Völker der Erde von den Segnungen des Lichts profitieren. Der Blitz steht hier für eine neues Natur- und Machtverständnis, das für die Revolution charakteristisch ist: Die Entzündung des Blitzebündels spielt direkt auf Franklins Elektrizitätslehre an[38], und auf die Berechenbarkeit und Erklärbarkeit der Natur. Der Blitz wird so zum unmittelbaren Fortschrittssymbol. Traditionell war der Blitz das Attribut der Herrschergewalt des Königs, wie es im Bild des *Jupiter Tonans* seit der

dererstandene königliche Sonne die eigentliche Revolution vollbringen: eine Rückkehr zu den gefestigten Werten, versinnbildlicht durch das steinerne Schloß, von dessen Brüstung aus die königliche Familie beobachtet, wie das Werk der Revolutionäre in Schlamm und Schmutz versinkt. Das Schloß am rechten und die Kirche am linken Bildrand stellen die Pole dar, zwischen denen die Sonne ihre Strahlen aussendet. Der revolutionären Öffnung des (Licht-)Raumes werden so durch König und Kirche als Repräsentanten des göttlichen Lichts ihre traditionellen Grenzen aufgezeigt.

[36] REICHARDT, Lumières, S. 132. Allg. zur Freiheit der Natur als Metapher der politischen Freiheit vgl. Martin WARNKE, Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München, Wien 1992, S. 89-134.

[37] Radierung, 1790. BnF, Est. Vgl. FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 93, Abb. 46. Vollständige Interpretation bei HERDING, Visuelle Zeichensysteme, S. 111-113.

[38] Ibid., S. 112. Benjamin Franklin, der Erfinder des Blitzableiters, war von 1776-1785 der erste amerikanische Botschafter in Frankreich. Vgl. James A. LEITH, Le culte de Franklin avant et pendant la Révolution française, in: Annales historiques de la Révolution française 226 (1976), S. 543-571. Dazu auch Eberhard WEIGL, Entzauberung der Natur durch Wissenschaft – dargestellt am Beispiel der Erfindung des Blitzableiters, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 22 (1987), S. 30: »Franklin wird als neuer Prometheus, als Heilsbringer, gefeiert, der den Göttern das Feuer stahl, um es den Menschen zu bringen. Der revolutionäre Akt der Unabhängigkeit Amerikas, in der zum ersten Mal modernes Naturrecht geschichtlich wirksam wurde, wird mit der Befreiung des Menschen von dem strafenden Gott parallel gesetzt«. Diese Koppelung belegt Turgots Epigramm: »Eripuit coelo fulmen sceptrumque tyrannis« (ibid.). Politische und wissenschaftliche Errungenschaften verschmelzen hierbei in einer tiefgreifenden Infragestellung politischer und religiöser Instanzen. Zum Prometheusmythos der Aufklärung allg. vgl. Raymond TROUSSON, Prométhée, in: DELON, Dictionnaire, Paris 1997, S. 910: »Les admirateurs du vol du feu interprètent [...] l'acte prométhéen entraînant la déchéance de Jupiter représentant l'Église et l'obscurantisme«. Zur Verbreitung der Prometheusbilder in der Revolutionsmetaphorik in Deutschland vgl. JÄGER, Politische Metaphorik, S. 62-65.

augusteischen Epoche dargestellt wird[39]. Dabei symbolisiert Jupiters Blitz als Zepter die gottgegebene Macht der Herrscher[40]. In die Konstellation der *Régénération* ist der König zwar noch eingebunden als Beschützer der Francia (die ihn allerdings um einiges überragt) – die eigentliche Macht hält er aber nicht mehr in Händen. Die seit jeher als göttliche Aktion empfundene Entladung des Blitzes[41] wurde durch die Entdeckung der Elektrizität im 18. Jahrhundert wissenschaftlich als Urkraft definiert.[42] Der Blitz als »fünftes Element«[43] – im Verständnis der Zeit eine reinigende und somit positive Naturkraft[44] – wurde zur »am extensivsten genutzten Revolutionsmetapher«[45]. Der strafende Blitz war dabei stets die selbstverständliche Waffe der Revolution. Auf der Darstellung *Souveraineté du peuple, déstruction du clergé et de la royauté* von 1793 etwa entspringen die gegen König und Kirche gerichteten Blitze einem strahlenden Dreieck mit der Inschrift *LOI*[46]. Hervorgerufen wird das ›Gewitter‹ durch den mit einer phrygischen Mütze gekrönten Speer eines auf dem Dreieck thronenden Sansculotten. Der Vergleich der Revolutionäre mit den Naturgewalten warf gleichzeitig die Frage nach der Beherrschbarkeit der Ereignisse auf[47]. Unter der Terreur entstand aus der Metaphorik der Naturkatastrophen die Angst vor einer nicht mehr steuerbaren Revolution und daraus »ein Gefühl der Zukunftsohnmacht«[48]. In der Bildpublizistik

[39] Zur Entwicklung des *Jupiter Tonans* als Sinnbild der göttlich rechtfertigten Herrschaft vgl. Manfred BELLER, Jupiter Tonans. Studien zur Darstellung der Macht in der Poesie, Heidelberg 1979.

[40] Ibid., S. 92. Vgl. die Darstellung auf der Trajanssäule in Rom: Jupiter übergibt Trajan das Blitzebündel. Zur Verherrlichung Ludwigs XI. als *Jupiter Tonans* ibid., S. 102f. Zur analogen Darstellung in der Bildpublizistik vgl. Wolfgang CILLESSEN (Hg.), Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus, Berlin 1997, S. 223, Abb. C.II.5.

[41] Zur Mythologie des Blitzes vgl. CHAPEAUROUGE, Einführung, S. 118f.

[42] Ernst BENZ, Theologie und Elektrizität. Zur Begegnung und Auseinandersetzung von Theologie und Naturwissenschaft im 17. und 18. Jahrhundert, Wiesbaden 1971, S. 7. Der Blitz als sichtbare Entladung von Energie, als »überwältigendes, blendendes Licht, als zerstörerische Gewalt in ihrer numinosen, irrationalen Form« (ibid.), wurde so ein neues Symbol Gottes. Daraus entwickelte sich Mitte des 18. Jahrhunderts eine Naturphilosophie, wonach die ursprünglichste Manifestation Gottes, das Licht des ersten Schöpfungstages, das elektrische Feuer der Natur gewesen sei (ibid., S. 46–48).

[43] Olaf BRIESE, Die Macht der Metaphern. Blitz, Erdbeben und Kometen im Gefüge der Aufklärung, Stuttgart, Weimar 1998, S. 42. Zur Blitzmetaphorik: DERS., Aufruhr der Elemente. Politische Metaphorik bei den Romantikern, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N.F. 40 (1999), S. 155–175.

[44] BRIESE, Macht der Metaphern, S. 44–66.

[45] JÄGER, Metaphorik, S. 214.

[46] Radierung, Herbst 1793. BnF, Est. Vgl. HERDING, REICHARDT, Bildpublizistik, S. 147, Abb. 194. Noch auf einer Zeitungsillustration von 1790 mit dem Titel *La Liberté triomphe et détruit les abus* schleudert die allegorische *Liberté* das Blitzebündel auf Wappen, Kronen und andere Repräsentanten der Macht. Ibid., S. 149, Abb. 198.

[47] Joachim von der THÜSEN, »Die Lava der Revolution fließt majestätisch«. Vulkanische Metaphorik zur Zeit der Französischen Revolution, in: Francia 23/2 (1995), S. 116f.

[48] Ibid., S. 116.

bleibt demgegenüber das Deutungsmuster der Revolution als naturgesetzmäßige Umwälzung bestimmend, die entfesselte Natur richtet sich nur gegen ihre Feinde. Die stürmische Natur ist nicht nur der angemessene Hintergrund für den historischen Wendepunkt, sondern läßt auch apokalyptische Konnotationen wie Vulkanausbrüche in den Vordergrund treten. Das Feuer nimmt dabei als Symbol von Zerstörung und reinigender Erneuerung gleichermaßen einen zentralen Platz ein[49]. Es verkörpert die revolutionäre Aktion per se: »Das Lichtsymbol der Aufklärung entbrennt zum Feuerbild ihrer politischen Verwirklichung: der Revolution«[50].

Die als Verbrennung dargestellte Überwindung des Ancien Régime wurde dabei zum Leitmotiv und immer wieder thematisiert, so auch in einer Radierung, die der im Juni 1792 beschlossenen Aufhebung des Adels gewidmet war[51].

Die Vorstellung des feurigen Strafgerichts als säkularisierte Apokalypse war besonders während der Terreur sehr verbreitet. Schon das Inkrafttreten der Verfassung von 1793 wurde als mit von Blitz und Feuersturm begleiteten Lichtexplosionen dargestellt[52], wobei das direkt mit der radikalen Montagne verbundene Symbol des heiligen Berges[53] vulkanische Züge annahm[54]. Der Vulkan, schon vor der Französischen Revolution ein Symbol für die Freisetzung von Energie und für politischen Veränderungswillen[55], wurde nun zur

[49] HERDING, REICHARDT, Bildpublizistik, S. 50f., THÜSEN, Lava, S. 122f.; DEMANDT, Metaphern für Geschichte, S. 138f.

[50] Hans-Wolf JÄGER, Politische Kategorien in Poetik und Rhetorik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1970, S. 49.

[51] Kolorierte Radierung, 1792 (?). BnF, Est. Coll. de Vinck 3615. Vgl. HERDING, REICHARDT, Bildpublizistik, S. 50, Abb. 59.

[52] REICHARDT, Lumières, S. 138, Abb. 30: *La Constitution républicaine, semblable aux tables de Moyse, sort du sein de la Montagne au milieu de la foudre et des éclairs.* Die in Ex 19, 16–19 beschriebene vulkanische Mutation des Sinai als Zeichen der Theophanie wird auf den überirdischen Charakter der Naturrechte übertragen.

[53] Zur Symbolik der Montagne vgl. THÜSEN, Lava, S. 121–128 und Monique MOSSER, Le temple et la montagne: généalogie d'un décor de fête révolutionnaire, in: Revue de l'art 83 (1989), S. 21–33. Zur Symbolik des Berges als Tugend- und Erhabenheitssymbol Ende des 18. Jahrhunderts vgl. Simon SCHAMA, Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination. München 1996, S. 497–526.

[54] Zu Belegen aus Reden im Nationalkonvent vgl. THÜSEN, Lava, S. 127.

[55] Dazu am Beispiel des sog. Steins in Wörlitz: Maiken UMBACH, Visual Culture, Scientific Images and German Small-State Politics in the Late Enlightenment, in: Past and Present 158 (1998), S. 130: »Rather, volcanism was a way of picturing political development as an unfolding of dormant energies, as an ›Awakening‹ which manifested itself in a series of sudden dramatic changes«. Zum Zusammenhang zwischen zeitgenössischen Vulkanismustheorien und Französischer Revolution vgl. Bernhard FRITSCHER, Vulkanismusstreit und Französische Revolution. Gedanken zu einer zeitlichen Parallele, in: Géosciences / Geowissenschaften. Bochum 1991, S. 169–185; DERS., Die Entmoralisierung der Naturgewalten. Vulkane und politische Revolution im System der Natur, in: Jahrbuch der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 14/15 (2000), S. 217–237. Allg. zu den Zusammenhängen zwischen Vulkanismus und Apokalypse vgl. Hans Ulrich RECK,

unmittelbaren naturrechtlichen Legitimation revolutionärer Gewalt[56]. Durch die Ausweitung auf den endzeitlichen Kampf zwischen Licht und Finsternis trat auch das Motiv des mit dem Begriff der Revolution eng verknüpften Weltenbrandes in den Vordergrund[57] und führte zu millenaristischen Interpretationen der revolutionären Ereignisse[58]: »Die Apokalypsedeutung wird [...] ausdrücklich *historisiert*. Die Französische Revolution bringt die Erlösung, die von den biblischen Texten und der mystischen Tradition angekündigt wurde«[59].

Auf dem am Tage von Robespierres Sturz, dem 27. Juli 1794 (9 Thermidor II) veröffentlichten Blatt *Le Triomphe de la République*[60] erstrahlen die Gesetzestafeln auf dem Gipfel des Feuer und Blitze spuckenden Vulkans in hellem Lichtschein, während das befreite Volk am Fuße des Berges erlöst um einen Freiheitsbaum tanzt.

Die Instrumentalisierung des Bedrohlichen in der Natur trägt so auch zur Überwindung der Angst bei: Die Revolution, die sich mit der Natur ausgesöhnt glaubt, kann die ambivalente Naturmetaphorik durch ein »Versprechen der Sinnfülle«[61] rechtfertigen.

3.1.3. Die Lichtsymbolik der Französischen Revolution als »transfert de sacralité«

Die kaum zu überschätzende Bedeutung der Lichtsymbolik in der Französischen Revolution kann mit dem Begriff der »Säkularisierung« nicht ausreichend erklärt werden.

Vulkanismus und Apokalypse. Zum Motiv des Feuers und einigen Derivaten von ›Natur‹ in Weltkonstruktionen und Kunstkonzepten der Moderne im Hinblick auf die ›granulare Synthese‹, bes. S. 186f., S. 190–193.

[56] THÜSEN, Lava, S. 131. Zu Erdbeben und Vulkan in der Revolutionsmetaphorik vgl. BRIESE, Macht der Metaphern, S. 162–178. Das berühmteste Beispiel der Feuerbergmetaphorik stellt wohl Sylvain Maréchals 1793 uraufgeführtes Theaterstück *Le Jugement dernier des rois* dar, in welchem die Könige Europas von einem Vulkan verschlungen werden. Dazu THÜSEN, Lava, S. 129–132; RÜTTEN, Das Schauspiel *Le Jugement dernier des rois*, S. 5–8. Das 1833 entstandene Blatt *Troisième Éruption du volcan de 1789* zeigt die Ereignisse des Juli als europaweiten Ausbruch der als helle Feuerwolke dargestellten *Liberté*. (Vgl. HERDING, REICHARDT, Bildpublizistik, S. 153, Abb. 206.)

[57] Dazu Melvin LASKY, Utopie und Revolution, Reinbek 1989, S. 491–499.

[58] Dazu Jochen SCHLOBACH, Fortschritt oder Erlösung? Zu aufklärerischen und millenaristischen Begründungen der Revolution, in: Annalen der internationalen Gesellschaft für dialektische Philosophie 6 (1989), S. 27–40.

[59] Ibid., S. 31 (Hervorhebung von Schlobach).

[60] Übermalter Stich, datiert 27.7.1794. BnF, Est., Coll. de Vinck 5012. Vgl. OBERLÉ, Rue, S. 105, E 253. Der Bildtext lautet: »Les Despotes cruels dont nous bravons la rage, / Eux-mêmes sur leur tête ont provoqué l'orage / De la Montagne enfin ils sont précipités / Ces monstres furieux par le crime enfanté / Et les traits foudroyants qu'ils lançaient sur leur proie / Sont pour nous aujourd'hui le plus beau feu de joie«.

[61] THÜSEN, Lava, S. 115.

Bildliche Formen, die traditionell der Veranschaulichung von Glaubensbotschaften und allegorischer Herrscherverehrung vorbehalten waren, wurden mit den Ideen der Aufklärung und Revolution neu besetzt, wodurch ein tiefgreifender Substitutionsprozeß in Gang gesetzt wurde. Dabei durchliefen die Strukturen der »barocken Verherrlichungsmuster«[62] in Verbindung mit der revolutionären Lichtsymbolik eine Entwicklung, die den erweiterten Erfahrungshorizont des kosmologischen und des sich infolgedessen verändernden politischen Bewußtseins spiegeln: Durch den Siegeszug der experimentellen Naturwissenschaften erhielt »Licht« den Rang eines entschlüsselbaren Natursymbols und wurde so zur unendlich erweiterbaren Projektionsfläche für den menschlichen Fortschritt:

> In dem Maße, in dem Analyse und Reflexion dem Licht die überirdische Verkündigungsaura nahmen, dem die christliche Religion nicht nur ihre spirituelle Autorität verdankte, bekam die empirische Wirklichkeit mehr Gewicht, wurde das physikalische Phänomen ›Licht‹ zur Voraussetzung und zum Inbegriff der sachlichen Erhellung der Naturprozesse. [...] Kein Licht-Messias war nun gefragt, sondern ein experimentierender Verstand, der den Naturgewalten ihre Bedrohung zu nehmen und sie zu bändigen weiß[63].

Das natürliche Licht richtet sich an den Verstand, das *lumen naturale*, das nach Descartes als aktiv zu nutzende *faculté* zu verstehen ist und nicht mehr als göttliche Gnade. »Licht« konnte in der Bildsprache von Aufklärung und Revolution somit ganz als Symbol der neuen Ordnung besetzt werden. Die didaktische Absicht der bildlichen Darstellungen lehnt sich dabei eng an die Tradition des göttlich gelenkten Lichtstrahls an. Das umgeleitete, gebrochene, durch Spiegel und Brenngläser intensivierte Licht symbolisiert die Wege der Erkenntnis und die daraus erwachsende Macht. Diese Lichtdynamik hängt eng mit der Rolle der Lichtbewegung in Newtons Gravitationslehre zusammen[64]: Die unaufhörliche Bewegung von Planeten und Licht im Raum stellt einen Gegensatz zu Descartes statischem Ätherkosmos dar und hebt diesen auf. Die Mobilität des Universums stellt, auf die politische Metaphorik

[62] Werner HOFMANN, Wahnsinn und Vernunft. Über die allgemeine Sonne und das Lampenlicht des Privaten, in: DERS. (Hg.), Europa 1789: Aufklärung, Verklärung, Verfall, Ausstellungskatalog, Hamburg, S. 28.

[63] Ibid., S. 25. Besonders Isaac Newton wurde in ganz Europa zum Abgott verklärt. Seine Forschungen zur Lichtbrechung, die als Entschlüsselung der Natur des Lichts gefeiert wurden, ließen ihn als Lichtbringer und Lichtschöpfer gleichermaßen erscheinen, wie es besonders in dem berühmten Epigramm von Alexander Pope zum Ausdruck kommt: »Nature and Nature's law lay hid in night: God said, Let Newton be – and All was Light«. Zum Newtonkult vgl. Fritz WAGNER, Zur Apotheose Newtons. Künstlerische Utopie und naturwissenschaftliches Weltbild im 18. Jahrhundert, München 1974; Francis HASKELL, Die Apotheose Newtons in der Kunst, in: DERS., Wandel der Kunst in Stil und Geschmack: Ausgewählte Schriften, Köln 1990, S. 13–38.

[64] Eine bezeichnende Rolle spielten dabei auch die Freimaurer, denen u. a. auch Franklin angehörte. Vgl. Margaret C. JACOB, The Radical Enlightenment. Pantheists, Freemasons and Republicans, London 1981, S. 106: »Freemasonry was one of the most extraordinary phenomena of that rationalist age, and its rise is directly linked to the triumph of a new scientific culture to the Newtonian version of enlightenment«.

übertragen, die Unveränderlichkeit der Verhältnisse radikal in Frage[65]. Die Konsequenz ist die letztendliche Identifikation von astronomischem und politischem Revolutionsbegriff[66]. Die traditionelle Zeitsymbolik der Sonne wird durch die Lichtdynamik gleichfalls modifiziert, so daß aus dem Mythos der ewigen Wiederkehr der moderne Fortschrittsgedanke entsteht[67]. Mit der Übernahme apokalyptischer Vorstellungen wird zudem die Schaffung eines neuen Welt- und Zeitmodells evoziert, das den natürlichen Verfall ausschließt. Der Vorbildcharakter kosmischer Gesetze für politische Veränderungen erklärt die Gültigkeit traditioneller Raumstrukturen für die Bildsprache der Revolution. In den allegorischen Darstellungen bleibt das Verhältnis von oben und unten unberührt: Sonne und Lichtstrahlen, Blitz und Feuer spukkende Berge, die Opposition des Lichten, Hehren und Erhabenen gegen das Niedrige, Finstere und Unwissende rechtfertigen die Aufrechterhaltung des hierarchisch-vertikalen Weltbildes, während das horizontal-egalitäre Modell eine untergeordnete Stellung einnimmt. Mit dieser Vertikalität korrespondiert die Bedeutung der Natur als höchster Instanz, was auch die unkontrollierbaren Seiten der Natur integriert. War bereits für die von Newton stark beeinflußten Physikotheologen[68] die Natur in ihrer Gesamtheit – auch mit ihren vorher als feindlich empfundenen Erscheinungen – ein Gottesbeweis, zeugt sie im revolutionären Empfinden von der Gesetzmäßigkeit des gesellschaftlichen Wandels und politischen Umsturzes. Die Möglichkeit, Kräfte wie die Elektrizität zu bändigen, trug davon unberührt zum optimistischen Fortschrittsdenken bei.

Die enge Verbindung zwischen dem Kult der Natur und dem des *Être suprême* führt zu einer naturmystischen Aufladung der Lichtsymbolik: Die im

[65] SIMMEN, Vertigo, S. 39. Vgl. auch GRENET, Passion, S. 265: »Détruire l'ancien cosmos, c'est changer la conception de l'homme«.

[66] Dazu GRIEWANK, Revolutionsbegriff.

[67] Wichtig für die parallele Aufladung des Sonnenmotivs mit der Metaphorik des Lichtzentrums und der unablässigen Bewegung war das im späten 17. Jahrhundert bevorzugte Weltbild von Tycho Brahe. Im Tychonischen Kosmos drehen sich die Planeten um die Sonne, diese mit den Planeten sich aber um die Erde. Dazu WOLFSCHMIDT, Nikolaus Kopernikus, S. 48. Vor allem Ludwig XIV. machte sich diese doppelte Motivation für die Aufladung seiner Sonnensymbolik zunutze: Die herausragende Stellung der Sonne erklärt sich »par la lumière qu'il communique aux autres astres qui lui composent comme une espèce de cour« und gleichzeitig durch »son mouvement sans relâche«, sowie »cette course constante et invariable«. Vgl. LOUIS XIV, Mémoires, année 1662, S. 136. Diese Untrennbarkeit von Sonnen-, Bewegungs- und Fortschrittsmetaphorik zeigt sich noch in Traviès' Karikatur *Il serait plus facile d'arrêter le soleil* in: *La Caricature*, 20. 12. 1833 mit der strahlenumglänzten Freiheit auf einem Triumphwagen, den ihre Gegner erfolglos aufzuhalten versuchen.

[68] Das zentrale Thema der im England des 17. Jahrhunderts entstandenen Physikotheologie war die Integration neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse in das christliche Weltbild. Zur Lichtsymbolik der Physikotheologen und zur Bezugnahme auf den göttlichen Glanz, den *kabod-doxa*-Kompex, vgl. bes. Wolfgang PHILIPP, Das Werden der Aufklärung in theologiegeschichtlicher Sicht, Göttingen 1957, S. 100f.

Freien abgehaltenen Feste[69] zeugen von einer rituellen Verehrung des Höchsten Wesens durch das natürliche Licht. Das in der christlichen Architektur seit dem Mittelalter zunehmend betonte Element des religiösen Lichterlebnisses und die stetig wachsende Bedeutung des natürlichen Lichts werden während der Französischen Revolution zur allein gültigen Manifestation des göttlichen Elements[70].

Die Besetzung der solaren Herrschersymbolik greift auch die eng damit verbundenen Ansprüche der Hegemonie und Weltherrschaft auf, gerechtfertigt nun nicht mehr durch das Gottesgnadentum, sondern durch das Naturrecht. Gleichzeitig werden durch die Erwartung einer diesseitigen Heilserfüllung auf gesellschaftlicher und politischer Basis Elemente der christlichen Endzeiterwartung in die Geschichte integriert und ihre Erfüllung propagiert[71]. Die Symbolik des natürlichen Lichts (*lumen*) vereint sich so mit dem transzendenten Licht (*lux*), das nun aber als dem menschlichen Verstand unmittelbar zugängliche Größe zum Symbol für selbständige Erkenntnis wird. Darin besteht der eigentliche *transfert de sacralité*[72].

[69] Mosser, Temple.

[70] Dies zeigen auch Pläne für Tempelkulte des Höchsten Wesens: »Im Inneren wirft das Auge des Höchsten Wesens sein Licht (!) auf die Tafeln der Menschenrechte und der Verfassung. [...] Während der Zeremonie soll der Mensch aufrecht stehen, den Blick zum Höchsten Wesen und zum Licht des Himmels gerichtet«. Nestolat, Plan d'un culte à l'Être suprême, Prairial II, zitiert nach: Harten, Versöhnung, S. 109. Zur Veranschaulichung des *Être suprême* durch die Augensonne vgl. Reichardt, Lumières, S. 140. Allgemein kommt im Augensymbol, das häufig den Platz der hoch am Himmel stehenden Sonne einnimmt, der Anspruch auf Allgegenwart zum Ausdruck, und damit die kompromißlose Durchdringung der Gesellschaft mit den Idealen der Revolution. Grundlegend dazu: Waldemar Deonna, Le symbolisme de l'œil, Paris 1965. Zum Auge in der Französischen Revolution vgl. Herding, Reichardt, Bildpublizistik, S. 44–49.

[71] In der politischen Bildpresse des 17. Jahrhunderts symbolisierten Lichtmanifestationen noch die göttliche Gnade, die über einer Herrscherpersönlichkeit oder einer Gruppierung wachte oder durch sie waltete. Dazu vielfältige Beispiele bei Cillessen, Krieg der Bilder.

[72] Zu diesem Begriff Ozouf, Fête, bes. S. 329–340.

3.2. Die Entwicklung der Licht-Finsternis-Symbolik seit der Restauration

3.2.1. Der Löschhütchenkrieg 1815-1830: Lichtfeinde versus Aufklärer

Das postrevolutionäre Schicksal der *lumières* bildete seit 1815 den thematischen Schwerpunkt der Bildpublizistik. Nach der Vereinnahmung revolutionärer Lichtmythen und traditioneller Herrscherallegorien durch Napoleon[73] führte die Gleichsetzung der Restauration mit Reaktion und Unterdrückung der Aufklärung zu einer regelrechten Symbolschlacht, einem Kampf zwischen Licht und Finsternis[74]. Die reaktionären ›Finsterlinge‹ wurden dabei als aggressive Angreifer dargestellt, die das Licht der Aufklärung – Grundlage für Fortschritt und Freiheit – auslöschen wollen. Als Waffe diente dabei das Löschhütchen (*éteignoir*), das sich schnell zum Symbol schlechthin für die Vertreter der alten Ordnung entwickelte[75].

Noch während der Ersten Restauration, am 25. Dezember 1814, verkündete die napoleonnahe Zeitschrift *Le Nain jaune* die Gründung des *ordre des chevaliers de l'Éteignoir*, womit auf die 1810 gegründeten, ultrakonservativen *chevaliers de la Foi* angespielt wurde. In einer satirischen Umkehrung der aufklärerischen Lichtmetaphorik formulieren die Ordensstatuten ihre Ziele, nämlich *l'extinction des lumières* und *la guerre contre les lumineux*[76]. Eine Karikatur im *Nain jaune* von 15. Februar 1815 zeigt die Aufnahme eines neuen Mitgliedes als rituelle Lichtauslöschung in einem Ambiente, das ganz im Zeichen des Rückschritts und der Finsternis steht[77]. Davon zeugt nicht nur die Allgegenwart des Löschhütchens, sondern auch die mittelalterliche Kathedra-

[73] REICHARDT, Lumières, S. 142-145.

[74] Zur analogen Polarisierung der Sprache Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland vgl. Horst STUKE, Aufklärung, in: Geschichtliche Grundbegriffe, Bd. 1 (1972), S. 280.

[75] Zur Ikonographie des Löschhütchens vgl. allg. FISCHER, Wer löscht das Licht, sowie Klaus SCHRENK, Die republikanisch-demokratischen Tendenzen in der französischen Druckgraphik 1830-1852, Marburg a.d. Lahn 1976, S. 224-230. Speziell zur Restauration vgl. REICHARDT, Lumières, S. 145-148. Das Löschhütchen erschien bereits in der Graphik der Revolutionszeit, wo es sich gegen das Ancien Régime direkt richtete: Auf der Darstellung *Les Ténèbres constitutionnelles* (REICHARDT, Lumières, S. 122) von 1792 symbolisiert die dem Karfreitagsritus nachempfundene Auslöschung der Lichter den Verlust der Privilegien. Auch Chronos in *Le Nouvel Astre français* beendet die Ära der Könige mit einem Löschhütchen, vgl. dazu Kap. 3.1.1. In der 1792 entstandenen Graphik *Combat des nesfles et marrons dindes* [sic] *du temple ou Fureur aristocrate contre le député Marat* wird der Temple als Gefängnis der königlichen Familie selbst zum Löschhut: Einer der Turmkegel trägt die Aufschrift *Éteignoir de royauté*. Abgebildet bei Michel VOVELLE, La Révolution française. Image et récit, Paris 1986, III, S. 74

[76] REICHARDT, Lumières, S. 148f.; FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 55f. Dort auch der vollständige Wortlaut der *statuts organiques*.

[77] LEMAIRE, *Réception d'un chevalier de l'Éteignoir.* Kolorierte Radierung, 14.2.1815. BnF, Est., Coll. de Vinck 10288. REICHARDT, Lumières, S. 150, Abb. 38.

le und die Sonnenfinsternis, die durch ein Fenster zu sehen ist[78]. Durch die offensichtliche Umkehrung freimaurerischer Erleuchtungsriten wird die Unterdrückung der *lumières* angeprangert[79].

Der Streit um das Licht verlagerte sich während der 100 Tage zunächst auf die Opponenten Ludwig XVIII. und Napoleon[80]. Während der Zweiten Restauration dagegen wurde der Bilderkrieg zwischen idealisierten Aufklärern auf der einen und Klerikern oder Ultraroyalisten als Lichtfeinde auf der anderen Seite ausgetragen. Die Verteidiger des Lichts gerieten dabei anfangs in die Defensive. Das bedrohte Licht erscheint folgerichtig vorwiegend in Verbindung mit der leicht zu löschenden Kerze, die gleichzeitig das kultivierte, gezähmte Licht repräsentiert[81]. Die Propagierung der Aufklärung als gefährdetes Kulturgut distanzierte sich so bewußt von der aggressiven Feuer- und Naturkatastrophenmetaphorik der Revolutionszeit. Deshalb erscheint auch die Fackel, die besonders unter dem Direktorium das Sinnbild des machtvollen Lichts der Vernunft gewesen war, das der Genius der französischen Republik über ganz Europa verbreitete[82], nunmehr in der Hand der Lichtfeinde: Ein 1817 publiziertes Flugblatt zeigt Rousseau und Voltaire im hellen Lichtkranz eines mit Kerzen besetzten Leuchters, den der blinde Fanatismus löschen will, während er selbst mit seiner Brandfackel nur schwarzen Rauch verbreitet[83]. Das Feuer

[78] *Réception d'un chevalier de l'éteignoir.* Ausführliche Interpretation bei FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 57f.; REICHARDT, Lumières, S. 149f. Die Abwertung der Gotik steht noch ganz in der Tradition des gotischen Barbaren, der die Kultur zerstört. Auch Emanuel SIÈYES, Qu'est-ce que le Tiers État?, beschrieb den Feudalismus unmittelbar vor der Französischen Revolution mit dieser Metapher: »Dans la longue nuit de la barbarie féodale, les vrais rapports des hommes ont pu être détruits, toutes les notions bouleversées, toute justice corrompue; mais au lever de la lumière, il faut que les absurdités gothiques s'enfuient, que les restes de l'antique férocité tombent et s'anéantissent«. Vgl. Édition critique avec une introduction et des notes par Roberto Zapperi, Genf 1970, § III.

[79] REICHARDT, Lumières, S. 150. Auch die ›Mitgliedsurkunden‹ des Löschhut-Ordens spielen auf die Freimaurerdiplome an. Ibid., S. 151, Abb. 39.

[80] Auf der im Juni 1815 entstandenen Radierung *Le Crépuscule* etwa kommt Napoleon unter einem großen Löschhut hervor und bringt so den darauf sitzenden König zu Fall. Dazu Annie DUPRAT, L'éteignoir, in: Ridiculosa 8 (2001), S. 124f. Dagegen klagt ein wenig später entstandenes Blatt Napoleon als wahren Großmeister des Löschhütchen-Ordens an und verweist so auf die Metaphorik des *Nain jaune* zurück. Vgl. FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 73, Abb. 31: *Napoléon véritable grand maître de l'ordre de l'Éteignoir.*

[81] 1929 formulierte Gaston BACHELARD, La flamme d'une chandelle, Paris [7]1984, S. 25, diese neuzeitliche geistesgeschichtliche Metaphorik der Kerze: »Cette lumière, un souffle l'anéantit, une étincelle la rallume«. Die Kerze als Medium, das auch den kleinsten Funken zu einem Licht werden läßt, löst die in der barocken Emblematik verbreitete Deutung der Kerze ab, die Licht schenkt und sich dabei verzehrt. (Vgl. dazu Kap. 3.1.1.)

[82] Dazu August BOPPE, Raoul BONNET, Les vignettes emblématiques sous la Révolution, Leipzig [2]1975, S. 91, Abb. 136, sowie S. 92, Abb. 138. Zur wachsenden Bedeutung der Fakkel als Symbol während der französischen Revolution vgl. SCHNEIDERS, Images, S. 4.

[83] Radierung, 18.4.1817. BnF, Est., Coll. Histoire de France M. 108902. Unsigniert: *Minerve protégeant Jean-Jacques et Voltaire contre le fanatisme*, vgl. REICHARDT, Lumières, S. 148, Abb. 37. Dazu FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 18–20 allerdings mit falscher Datierung 1794, REICHARDT, Lumières, S. 145f.

entbrennt zum Scheiterhaufen, der die Werke der Aufklärung verzehrt. Diese Pervertierung der Lichtmetaphorik bringt der Refrain von Bérangers Lied *Les Diables missionnaires* zum Ausdruck: »Vite, soufflons, soufflons, morbleu! / Éteignons les lumières / Et rallumons le feu«[84].

So lautet auch der Titel einer 1819 in der liberalen Zeitung *La Minerve* erschienenen Karikatur, die das geistige Zerstörungswerk des reaktionären Klerus anprangert[85]. Eine Gruppe von Jesuiten ist dabei, die Lichter der großen Geister des 18. Jahrhunderts auszulöschen – von Voltaire über d'Alembert bis Franklin. Währenddessen schüren zwei andere Geistliche das durch eine Brandfackel entfachte Feuer, dem die Werke der Verfemten übergeben werden: neben philosophischen und staatstheoretischen auch naturwissenschaftliche Bücher[86]. Der unter der Restauration wiedererlangte Einfluß der Kirche auf Erziehung und Schulwesen[87] bildet den Hintergrund dieser Schreckensvision, die ein neues finsteres Mittelalter ankündigt. Gleichzeitig wird der Extremismus jeglicher Couleur verurteilt: Mit dem Feuer, einst das Gewaltsymbol der Montagne, setzt die Reaktion ihrerseits das zerstörerische Werk der Terreur fort: Unter den ›ausgelöschten‹ Vertretern des 18. Jahrhunderts befinden sich auch Condorcet und Lavoisier, die schon Opfer der Schreckensherrschaft wurden[88] und deren geistiges Erbe nun erneut in Gefahr ist. Auch das königliche Versprechen einer *charte constitutionnelle* wird verbrannt – doch gerade die Charte wird für die Liberalen zum Meilenstein ihres letztendlichen Triumphs, wie die Karikatur *Grand combat entre les libéraux et les ultras* (1819) beweist[89]. Kaum ein anderes Blatt thematisiert die Symbolschlacht dieser Epoche anschaulicher: Die Ultraroyalisten, zu erkennen an Details des Ancien Régime wie Culottes und Zöpfen, bombardieren die auf der sicheren Festung der Charte stehenden Liberalen mit roten Mützen, die an diesen jedoch abprallen. Dagegen nehmen die von den Liberalen zielsicher geworfenen Löschhüte den Ultras nach und nach die Sicht[90].

[84] Erschienen in *La Minerve* No. 63, 1819. Dazu REICHARDT, Lumières, S. 153, Anm. 132.

[85] Kolorierte Radierung in der Zeitung *La Minerve*, April 1819. BnF, Est., Coll. de Vinck 10302, vgl. REICHARDT, Lumières, S. 54, Abb. 41. Gesamtinterpretion bei FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 86–92, REICHARDT, Lumières, S. 153–155. Noch 1830 griff Grandville dasselbe Motiv auf. Bei ihm sind die Blasebälge und Löschhütchen an die Stelle der Köpfe getreten. Vgl. FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 126.

[86] Zu den einzelnen Philosophen und Wissenschaftlern vgl. FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 88–92.

[87] Ibid., S. 88.

[88] Jean TULARD, Frankreich im Zeitalter der Revolutionen 1789–1851, Stuttgart 1989, S. 179.

[89] Unsigniert, *Grand combat entre les libéraux et les ultras*. Kolorierte Radierung, 1819, BnF, Est.

[90] Dazu FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 81–84, mit unhaltbarer Deutung: Fischer nimmt fälschlicherweise an, daß die Werfer der roten Mützen die Liberalen darstellen, während die Ultras sich zu den Beschützern der Charte stilisieren. Er übersieht dabei die Häufung von für das Ancien Régime typischen Symbolen bei den Mützenwerfern und glaubt statt dessen, daß die modische Kleidung der liberalen Löschhütchenwerfer diese als »Restaurationsritter« identifiziert.

Die rote Mütze wird zur – wenig wirksamen – Waffe der Ultrarechten, die sie den Liberalen zwangsweise aufsetzen will. Einer der Mützenwerfer sagt: »En dépit de Minerve nous vous appellerons bonnets rouges«. Am Schutzschild der Liberalen prallt die Beschimpfung als »rote Mütze« freilich ab. Als Verteidiger der Charte und damit der konstitutionellen Monarchie leiten die Liberalen sich von der Gironde her und identifizieren sich keineswegs mit der radikal revolutionären Gesinnung, die durch die rote Mütze zum Ausdruck kommt, sondern distanzieren sich von revolutionären Umtrieben sowohl von 1793 wie auch von 1815[91]. Der Versuch, die Liberalen zu Radikalen zu erklären, scheitert somit, wohingegen die Löschhütchen ihr Ziel sehr wohl erreichen, denn sie ›passen‹ den Ultrarechten schlichtweg perfekt. Das Löschhütchen wird den radikalen Ultras zum Verhängnis: Sie selbst werden nun ausgelöscht.

Ähnlich wird auch der Sturz der bourbonischen Dynastie in der Julirevolution von 1830 dargestellt. Die gegen die Charte und die konstitutionelle Monarchie gerichtete Politik

Karls X. sowie die Rückgabe alter Privilegien an den Klerus[92] machten den König in der Bildpresse zum Löschhut per se[93]. Mit ihm sollte stellvertretend auch die Reaktion endgültig erstickt werden[94]. Der Sieg sollte sich jedoch auch diesmal als trügerisch erweisen.

3.2.2. Die Licht- und Finsternissymbolik in der Bildpresse von der Julimonarchie bis zum Ende des II. Empire (1830–1870)

Den Übergang von der Restauration zur Julimonarchie kennzeichnete eine wichtige Entwicklungsstufe der politischen Karikatur: Zu Einblattdrucken und Zeitungsbeilagen trat nun das illustrierte satirische Magazin. Auf die von 1829 bis 1830 erscheinende *La Silhouette* folgte Charles Philipons legendäre Zeitschrift *La Caricature*, die aufgrund der rigiden Pressegesetze von 1835 ihr Erscheinen einstellen mußte und von dem täglich erscheinenden *Le Charivari*

[91] Die Antwort der Liberalen lautet wörtlich: »Nous n'aimons pas plus celui [d.i. le bonnet rouge] de 1793 que celui de 1815«. Zur Polarisierung der Politik zwischen Liberalen und Ultras vgl. TULARD, Frankreich, S. 315f.

[92] Ibid., S. 333–338.

[93] REICHARDT, Lumières, S. 158, Abb. 43: *Nouveau modèle de l'éteignoir*: Der Kopf Karls X. auf einem Löschhut. Kolorierte Lithographie vom 9.9.1830.

[94] Karikaturen von 1830 zeigen etwa, wie ein revolutionärer Arbeiter und ein Nationalgardist gemeinsam dem König den Löschhut überstülpen. Vgl. REICHARDT, Lumières, Abb. 44: *Coiffure à la Rambouillet inventée et exécutée par la population parisienne.* Auf dem Blatt *A c'te niche!* treibt einer der Kämpfer von der Straße die bezopften Repräsentanten des Regimes mit der Peitsche in einen großen Löschhut. Vgl. FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 104, Abb. 56.

abgelöst wurde[95]. Künstler wie Daumier[96], Grandville, Traviès und andere verliehen der Bildpublizistik neue Aussagekraft. Richtete das Symbol des Löschhütchens sich während der Julirevolution von 1830 noch gegen die Vertreter der Restauration, so wurde es nun mehr und mehr zum Symbol des neuen Systems, das als Fortsetzung der überwunden geglaubten Verhältnisse empfunden wurde. Grandvilles Lithographie *Les Ombres portées* zeigt, wie das wahre Gesicht von Vertretern verschiedener gesellschaftlicher Gruppen durch ihre Schatten entlarvt wird[97]. Ein Priester im Ornat und ein Jesuit als Repräsentanten der Geistlichkeit werfen beide den Schatten eines Löschhütchens. Sie stellen sich lediglich zum Schein auf die neuen Verhältnisse ein, ohne sich zu ändern[98]. Dennoch spielte die Kirche in der Julimonarchie kaum eine beherrschende Rolle. Durch ihre starke Bindung an die Bourbonen hatte sich der Antiklerikalismus in weiten Teilen der Bevölkerung durchgesetzt. Dem versuchte die Kirche nach dem Verlust vieler Privilegien unter anderem durch die Zuwendung zu sozialen Problemen entgegenzuwirken[99]. Die durch den politischen Rückzug der Kirche vakant gewordene klerikale Reaktionssymbolik wurde allmählich auf die Julimonarchie übertragen, die schließlich als ›neue Religion‹ karikiert wurde. Grandvilles im Juni 1833 erschienenes Blatt *L'Élévation de la poire* zeigt, wie der an seinem Klumpfuß zu erkennende Talleyrand vor einem Altar eine lichtstrahlende Birne emporhebt, die von den versammelten Notabeln angebetet wird[100]. Die Form der Birne als viel-

[95] Klaus SCHRENK, J. J. Grandville – ein französischer Künstler im Spiegel der Julimonarchie, in: J. J. Grandville. Karikatur und Zeichnung. Ein Visionär der französischen Romantik, Ausstellungskatalog, hg. v. d. Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Ostfildern-Ruit 2000, S. 24f. Zu *La Caricature* vgl. den Ausstellungskatalog La Caricature. Bildsatire in Frankreich 1830–1835 aus der Sammlung van Kritter, hg. v. d. Universität Göttingen, Göttingen 1980, sowie Susanne BOSCH-ABELE, La Caricature (1830–1835), 2 Bde., Göttingen 1997. Zu *Le Charivari* vgl. allg. Ursula E. KOCH, Pierre-Paul SAGAVE, Le Charivari. Die Geschichte einer Pariser Tageszeitung im Kampf um die Republik (1832–1882). Ein Dokument zum deutsch-französischen Verhältnis, Köln 1984.

[96] Die in diesem Kapitel erwähnten Arbeiten von Honoré Daumier sind einsehbar bei daumier-register.org. Graphiken von Daumier werden zudem mit der Nummer des Werkverzeichnisses zitiert: Loys DELTEIL, Le Peintre-Graveur illustré. XIX^{e} et XX^{e} siècles, Bd. 20–29: Honoré Daumier, New York 1969 (Reprint der Ausgabe Paris 1925).

[97] *La Caricature*, 11.11.1830. Eine Woche später wurde ein zweites Blatt unter diesem Titel publiziert. Vgl. dazu J. J. Grandville. Karikatur und Zeichnung, Abb. S. 62, S. 120f., Kat. 2, sowie FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 128f.

[98] Dies zeigt auch die Fortsetzung des Blattes, auf der ein Jesuit die Kokarde angeheftet hat. Vgl. J. J. Grandville. Karikatur und Zeichnung, Abb. S. 63, S. 121, Kat. 3.

[99] TULARD, Frankreich, S. 382: »Die Julimonarchie bekundete eine tiefe Gleichgültigkeit in religiösen Dingen«.

[100] Erschien im Juni 1833 als elftes Blatt der *Association mensuelle*: Diese insgesamt 24teilige Karikaturenserie erhielten die Mitglieder der von Philipon gegründeten Association pour la liberté de la presse für den Monatsbeitrag von 1 Franc. Vgl. J. J. Grandville. Karikatur und Zeichnung, S. 191f., Kat. 78 (Abb. S. 192).

fach variiertes Symbol für Louis-Philippe[101] wiederholt sich in den Rauchgefäßen ebenso wie in den birnenförmigen *éteignoirs*, mit denen die Kerzen bereits gelöscht wurden. Alle Agierenden sind Vertreter der Monarchie, vom Juristen bis zum Pair. Eine in den Boden eingelassene Grabplatte verweist auf die Ideale, die ›zu Grabe getragen‹ wurden: »Ici reposent les héros de juillet«. Diese Botschaft wird im Altarbild wiederholt: Die von einem Regenbogen begleitete strahlende Sonne der Trois Glorieuses wird von einer dunklen Wolke überschattet, aus der die Birne hervorragt. Dasselbe Finsternissymbol verwendete Grandville bereits im Oktober 1832[102]. Das von Regierungskrisen ins Schwanken gebrachte System, das hier als überfüllter Kahn dargestellt wird, droht zudem an der Klippe der *Liberté de la presse* aufzulaufen. Der Kampf um das Licht ist zu diesem Zeitpunkt noch nicht entschieden; es scheint möglich, daß die Sonne am Himmel sich gegen die Birne durchsetzen kann, da die dunklen Wolken einen Sturm ankündigen, der dem unsicheren Boot gefährlich werden könnte. Das Altarbild in der *Élévation de la poire* hat dagegen den Augenblick des Triumphes über das Licht schon als Monument konserviert.

Die rituelle Lichtauslöschung der *chevaliers de l'Éteignoir* aus der Restaurationszeit wird also insofern modifiziert, als mit der leuchtenden Birne ein Lichtgötze, ein Blendlicht geschaffen wird[103]. Diesem Akt folgt der Kampf gegen das wahre Licht auf dem Fuß: Eine anonyme Graphik von 1834 zeigt den König als Fürsten der Dunkelheit, der die göttliche Lichtschöpfung umkehrt: »Et il dit que le cahos fut. / Et il dit que la lumière était mauvaise, et il éteignit la lumière dans les ténèbres«[104]. Eine bedrohliche schwarze Rückenansicht Louis-Philippes verdunkelt mit der klauenartigen Rechten die Sonne des Juli und stülpt mit der linken Hand einen gewaltigen Löschhut über das Licht der *Liberté de la presse*. Dennoch blieb die Hoffnung auf die Durchsetzung der Pressefreiheit lebendig, wie ein im April 1834 publiziertes Blatt von Grandville und Desperret zeigt[105]. Die personifizierte Freiheit hält in der

[101] Zur Entstehung und Entwicklung vgl. SCHRENK, Tendenzen, bes. S. 152–155 sowie DERS., J. J. Grandville, S. 27.

[102] *Il ne savent plus à quel saint se vouer*, in: *La Caricature*, 18.10.1832, in: J. J. Grandville. Karikatur und Zeichnung, S. 157f., Kat. 42, Abb. S. 157; sowie BOSCH-ABELE, La Caricature, Bd. 1, S. 318–320.

[103] Das Motiv des Blendlichts bestimmt auch Grandvilles Darstellung eines Feuerwerks zu Ehren von Louis-Philippes Namenstag mit dem Titel *Le Bouquet*, in: *La Caricature*, 12.5.1831, in: J. J. Grandville. Karikatur und Zeichnung, S. 127f., Kat. 11; BOSCH-ABELE, La Caricature, Bd. 1, S. 120. Dazu auch Kap. 7.1.1.

[104] Anonym, *Et il dit que le cahos fut ./ Et il dit que la lumière était mauvaise, et il éteignit la lumière dans les ténèbres.* Lithographie, 1834. Nancy, Bibliothèque nationale. Inv. Nr. Estampes 778 65^{43n}, in: J. J. Grandville. Karikatur und Zeichnung, S. 196f., Kat. 86. Abb. S. 197. (Die Schreibung *cahos* folgt dem Bildtext.)

[105] *Soufflez, soufflez, vous ne l'éteindrez jamais!* in: *La Caricature*, 3.4.1832. Dazu REICHARDT, Lumières, S. 160, sowie S. 161, Abb. 45; J. J. Grandville. Karikatur und Zeichnung, S. 179f., Kat. 65.

erhobenen Rechten eine hell leuchtende Fackel mit der Aufschrift *presse*, die ihre Gegner erfolglos auszublasen versuchen: »Soufflez, soufflez, vous ne l'éteindrez jamais«! Im Gegensatz zur klerikalen Brandfackel der Restaurationszeit symbolisiert die Fackel hier nun ein mächtiges Licht, das nicht zum Verlöschen gebracht werden kann. Philipons Kommentar droht zudem, daß die Fackel die Angreifer verbrennen werde[106]. Das Licht entbrennt gemäß seiner revolutionären Tradition wiederum zur Waffe gegen die Finsterlinge[107].

Die Februarrevolution von 1848 und die Gründung der II. Republik schienen diese Hoffnung zu bestätigen. Erst im Juni 1850 aber griff Daumier das Motiv des seine Feinde schlagenden Revolutionslichts auf: Als *Les Moucherons politiques* umschwirren die Hauptakteure der monarchistisch-katholischen Ordnungspartei das Kerzenlicht der Revolutionstage[108].

Bei der Wahl zur gesetzgebenden Nationalversammlung im Mai 1849 hatten die Vertreter der Legitimisten, Orléanisten und der Kirche mit 500 Abgeordneten gegenüber nur 75 gemäßigten Republikanern und 210 Radikalen eine deutliche Mehrheit errungen, was nicht zuletzt auf die durch den Juniaufstand von 1848 geschürten Ängste des Bürgertums zurückzuführen war[109]. Der mit toten Mücken übersäte Boden sagt zwar auch den neuen Angreifern ein schlimmes Ende voraus, trotzdem aber hat Daumier ihre Gefährlichkeit nicht unterschätzt: Unter den Lichtfeinden befinden sich auch der Journalist Adolphe Thiers, politischer Karrierist und ehemaliger Ministerpräsident Louis-Philippes[110] sowie

[106] REICHARDT, Lumières, S. 160.

[107] Mit der Kerzenmetapher gab Desperret 1832 der Hoffnung auf eine europäische Revolution Ausdruck: Das blendende Licht einer überdimensionalen Kerze läßt die umherschwirrenden, winzigen Potentaten abstürzen, nachdem sie vergebens versucht hatten, dem Licht mit Löschhütchen beizukommen: *Ils se brûleront tous!* Als Kerzenständer dient eine karyatidenartige Frauenfigur, die durch ihre phrygische Mütze als Personifikation der Republik erkennbar ist. Die Verzerrung der Größen- und damit Machtverhältnisse macht deutlich, daß auch das nichtaggressive Kerzenlicht stark genug ist, um ganz Europa zu erhellen. Dadurch rückt die Vision einer Universalrevolution – ähnlich wie 1793 in *Le Nouvel Astre français* dargestellt – erneut ins Bewußtsein, und zwar sowohl raum- als auch zeitübergreifend: Während Karl X. schon geschlagen ist, geht Louis-Philippe mit den Vertretern seines *juste milieu* gerade zum Angriff über, doch der Ausgang seiner Löschaktion ist im Futur der Legende bereits vorweggenommen: Alle werden früher oder später an der Überlegenheit des republikanischen Freiheitslichts scheitern. Als Geschöpfe der Finsternis verglühen die Republikfeinde im Licht, als zur Erkenntnis der Wahrheit unfähige, geistige ›Motten‹ werden sie davon geblendet. In: *La Caricature*, 27.9.1832. Abgebildet in: La Caricature. Bildsatire in Frankreich 1830–1835, S. 150f., Kat. 52; REICHARDT, Lumières, S. 161–163; FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 134–136. Zum Motiv der im Kerzenlicht zugrundegehenden Falter, das in der III. Republik besondere Verbreitung findet, vgl. Kap. 5.2. sowie viele Beispiele in den folgenden Kapiteln.

[108] *Le Charivari*, 3.6.1850 (D 2012). Dazu REICHARDT, Lumières, S. 163; S. 164 Abb. 47, sowie FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 137.

[109] Vgl. TULARD, Frankreich, S. 459.

[110] Zur Person Thiers' ibid., bes. S. 365.

der Katholikenführer Comte Montalembert[111], die eine unheilvolle Allianz gegen die Republik bilden. Zwar läßt Daumier sie und ihre Anhänger wenige Tage später als *Les Nouveaux Icares* unter der sengenden Sonne des *février 1848*, der sie mit dem Löschhütchen beikommen wollten, in die Tiefe stürzen[112], doch auf anderen Darstellungen läßt Daumier die Angreifer subtilere Wege finden: Schon im April 1850 erscheint das Blatt *Un parricide*, auf dem Thiers die lichtstrahlende Figur der Pressefreiheit hinterrücks mit der Keule restriktiver Pressegesetze überfällt[113]. All dies ist die Vorbereitung für die längst bezweckte Auslöschung der Revolutionssonne. Am 15. August 1851 zeigt Daumier, wie der auf den Schultern eines Mönchs thronende Montalembert der Sonne selbst mit seinem Löschhut den Garaus machen will: *Ils voudraient éteindre jusqu'au Soleil*[114]. Daneben stehen die mit Löschhütchen erstickten Kerzen, Symbole der eingeschränkten Pressefreiheit[115] und der Schulbildung, die seit der *loi Falloux* von 1850 dem Klerus wiederum großen Einfluß auf die Erziehung ermöglichte[116]. Die Sonne wurde im Kontext der beschnittenen Meinungsfreiheit daher neutralisiert und nicht mehr als *Soleil de février* gekennzeichnet.

Auf die Rückkehr zur stärkeren Codierung der Karikatur folgte jedoch bald die weitgehende politische Abstinenz. Am 10. Dezember 1851, acht Tage nach Louis-Napoleons Staatsstreich, kündigte *Le Charivari* an, sich künftig mehr der unpolitischen Gesellschaftssatire widmen zu wollen[117]. Das Licht-Finsternis-Thema tauchte infolgedessen nur noch selten und in stark verfremdeten Zusammenhängen auf, was dennoch Schlaglichter auf die politische

[111] Besonders die Politik Montalemberts thematisierte Daumier von 1850–1851 als eine Art katholischer Gegenrevolution. Das Löschhütchen ist darin stets präsent – sei es als Waffe oder als Kopfbedeckung, die den konsequenten Kampf gegen die geistige Freiheit symbolisiert. Dazu ausführlich FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 182–190. So stürmt Montalembert mit dem Löschhut in der Hand das Pantheon, um statt der großen Geister die Kapuziner darin einzusetzen, deren sprichwörtliche Kapuzen wie eine ideologische Wiederholung des Löschhütchens wirken und zudem an das Motiv der verhüllten Wahrheit erinnern. *Mr. De Montalembert marchant à l'assaut du Panthéon afin d'en chasser les grands hommes pour y installer les capucins*, in: *Le Charivari*, 22.4.1851. Der Auslöschung des Pantheons als Lichttempel folgt bald die Ketzerverbrennung auf dem Scheiterhaufen als *un autodafé du XIX^e siècle*. Auch hier stehen die dunklen Kapuzenmänner im Hintergrund, als unheilvolle Schatten einer längst überwunden gegelaubten Intoleranz. *Un autodafé au XIX^e siècle: touchante cérémonie religieuse organisée par les soins des révérends Montalembert et Veuillot*, in: *Le Charivari*, 13.4.1851.

[112] *Le Charivari*, 7.6.1850 (D 2013). Vgl. dazu REICHARDT, Lumières, S. 163 und S. 165, Abb. 48.

[113] *Le Charivari*, 16.4.1850 (D 2002).

[114] Vgl. dazu FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 184.

[115] Am 16.7.1850 wurde der Zeitungsstempel wiedereingeführt und die Kaution für Tageszeitungen auf 24000 Francs festgesetzt. Am 17.4.1851 wurde *Le Charivari* erstmals wieder beschlagnahmt. KOCH, SAGAVE, Le Charivari, S. 30.

[116] Vgl. TULARD, Frankreich, S. 461.

[117] Der übersetzte Wortlaut bei KOCH, SAGAVE, Le Charivari, S. 29f. Allg. zur Pressezensur der Jahre 1852–1863 vgl. François CARON, Frankreich im Zeitalter des Imperialismus 1815–1918, Stuttgart 1991, S. 36f.

Situation wirft: Im April 1857 erschienen in *Le Charivari* zwei Blätter von Daumier, die auf die Hypothese des Physikers Jacques Babinet[118] reagierten, wonach die Sonne plötzlich und vollständig erlöschen könne. Auf der ersten Darstellung sieht man einige Bürger, die sich in Erwartung dieser Finsternis auch am hellen Tage nur mit Laternen auf die Straße wagen[119], während das zweite Blatt zeigt, wie Babinets aus einer dunklen Wolke hervorragende Hand der Sonne einen Löschhut aufsetzt, um seine eigene Vorhersage eintreten zu lassen.[120] Vordergründig korrespondiert das Blatt lediglich mit dem satirischen Kommentar *Fin du soleil*, den Taxile Delord bereits am 1. April 1857 in *Le Charivari* veröffentlicht hatte. Delord wirft Babinet vor, sich durch die Verbreitung von Panik in den Vordergrund spielen zu wollen. Daumier zeigt dagegen auf dem ersten Blatt, daß die Ruhe der Bürger offenbar nicht so leicht zu erschüttern ist: Die überhebliche Miene des mit Zylinder und Regenschirm ausgerüsteten Flaneurs zeigt, daß er zu seiner Selbsterleuchtung mittels Handlaterne vollstes Vertrauen hat, auch wenn diese noch gar nicht entzündet ist. Erst als im zweiten Blatt die Sonne wirklich erlöscht bzw. gewaltsam zum Erlöschen gebracht wird, flieht derselbe Mann voll Entsetzen, seine Laterne aber ist nirgends mehr zu sehen. Dieses Blatt korrespondiert nicht zufällig mit der oben erwähnten Karikatur *Ils voudraient éteindre jusqu'au soleil.* Die wahrgewordene *prédiction* bezieht sich implizit auf die unheilvolle Entwicklung, die bereits das Blatt aus dem Jahr 1851 vorausgesehen hatte. Eine indifferente Öffentlichkeit, die den Wert der wahren *lumières* nicht erkennt und nicht verteidigt, wird schließlich zu einem Leben in Dunkelheit verdammt sein. Daumier nützt also eine naturwissenschaftliche Lehrmeinung, um die Erinnerung an den früheren Diskurs wach zu halten und gleichzeitig auf die politische Finsternis im Kaiserreich anzuspielen, die ihren Höhepunkt möglicherweise noch gar nicht erreicht hat. Die törichte Reaktion, sich dem zu fügen, heißt, sich gegen die Sonne und für ein schwaches sekundäres Licht zu entscheiden, ohne die Konsequenzen abschätzen zu können.

Zwei andere Karikaturen von Daumier zum Krieg in China entlarven mit dem Thema der illuminierten ›Barbaren‹ das überhebliche imperiale Sendungsbewußtsein, indem sie die scheinbare Unterlegenheit der ›Zivilisierungsbedürftigen‹ ins Groteske verkehren[121].

[118] (1794–1872), Mitglied der Académie française.

[119] *Précaution indispensable que prennent les Parisiens lorsqu'ils sortent de chez eux, même en plein midi, depuis qu'ils ont appris par Mr. Babinet que le soleil pouvait s'éteindre d'un moment à l'autre*, in: *Le Charivari* 10.4.1857 (D 2938).

[120] *Mr. Babinet se décidant à aller éteindre lui-même le soleil pour ne pas faire mentir sa prédiction*, in: *Le Charivari* 15.4.1857 (D 2939). Dazu kurz Fischer, Wer löscht das Licht, S. 189f., der allerdings den vor der Verfinsterung fliehenden Mann für Babinet hält und dessen Person im unklaren läßt.

[121] Dazu Monika Bosse, André Stoll, Zensur und Illumination der Barbaren. Zum semiotischen Prozeß der Diskurskritik Daumiers im Second Empire, in: Raimund Rütten (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur. Bildsatire in Frankreich 1830–1880

Am 7. November 1859 erschien in *Le Charivari* die Karikatur eines mit Straßenlaternen bewaffneten chinesischen Spähtrupps: *Patrouille chinoise en reconnaissance.* Die zu wörtlich genommene – mit Papierlampions ausgestattete – chinesische Aufklärungsmission war schon einige Monate vorher Thema eines Blattes von Daumier: *Patrouille chinoise* mit dem Untertitel: »Guerriers ayant pris trop à la lettre la consigne qu'on leur a donnée d'éclairer la marche de l'ennemi...«[122]. Die Unterstellung der Europäer, wonach jegliche militärische Taktik den ›Barbaren‹ fremd sei, vereint sich mit dem Motiv des spielerischen Papierlampions zu der rassistischen Verweigerung, den Gegner wenigstens in seinem eigenen Kulturkreis ernst zu nehmen. Wenn schließlich die Lampions durch die moderne Variante der Straßenlaternen ersetzt werden, so führt sich der Witz der ersten Darstellung vollends ad absurdum. Scheinbar versuchen die rückständigen Chinesen nun, dem Gegner mit seinen eigenen – fortschrittlichen – Methoden beizukommen. Daß die ungeschickte Patrouille sich dabei genauso selbst verrät, wie auf der ersten Darstellung, ist nur auf den ersten Blick der Kern des Blatts. Vielmehr tritt die Unmöglichkeit des Transfers selbst in den Vordergrund: Die ›entwurzelten‹ Straßenlaternen können gar nicht funktionieren, weder technisch noch als Symbole der *lumières.* Als Requisiten des sich selbst rühmenden Fortschritts, der auf diese Weise in die Welt getragen werden will, stehen sie für dessen Ablösung von einem tragfähigen Wertesystem.

Mit der Liberalisierung der kaiserlichen Politik erlebte auch die politische Karikatur eine Renaissance: Die im März 1868 gewährte Pressefreiheit, die allerdings durch die gesetzliche Verfolgung von sogenannten Mißbräuchen eingeschränkt war[123], zog die Gründung von 140 oft kurzlebigen Zeitungen nach sich[124]. Das im Juni 1868 liberalisierte Versammlungsrecht stärkte die

– eine Sprache des Widerstandes? (Beiträge und Kommentar zum internationalen und interdisziplinären Kolloquium über den satirischen Bildjournalismus im 19. Jahrhundert an der Universität Frankfurt, 24.–27. Mai 1988), Marburg 1991, S. 339–341; Christiane BLASS, China: Die List der Belagerten oder wie Daumier mit der ›Zivilisation‹ verfährt, in: André STOLL (Hg.), Die Rückkehr der Barbaren. Europäer und ›Wilde‹ in der Karikatur Honoré Daumiers, Ausstellungskatalog, Bielefeld 1985, S. 304.

122 *Le Charivari*, 25. 1. 1859 (D 3106).

123 CARON, Frankreich im Zeitalter des Imperialismus, S. 199. Dazu Raimund RÜTTEN, Die Agonie, in: DERS. u. a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S. 416: »Vieles spricht dafür, daß diese Erleichterungen eine Verschärfung der Zensurmaßnahmen zur Folge hatten: Bis Jahresende wurden gegen die Presse 66 Monate Gefängnis verhängt und 120000 Franken Strafgeld erhoben«.

124 CARON, Frankreich im Zeitalter des Imperialismus, S. 167: Die »stärkste Herausforderung« war Henri Rocheforts am 31. Mai 1868 erstmals erschienene Zeitung *La Lanterne*, das erste »satirische Journal mit leicht diffamierender Tendenz«. Nach der 11. Ausgabe wurde *La Lanterne* verboten, aber eine Zeitlang von Belgien aus eingeschmuggelt. Die Lichtsymbolik des Titels nahm André Gill in der *L'Éclipse* auf: Er stellte Rochefort als Don Quichote dar, der die Finsternis mit einer Laterne durchdringen will. FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 80, Abb. 125.

republikanische Opposition, die 1869 die Mehrheit im Parlament errang[125]. Daumier schien diesen neuen Freiheiten zunächst nicht zu trauen, wie sein Blatt *Lanterne magique!!!* zeigt, veröffentlicht im *Charivari* am 19. November 1869[126]. Die Allegorie der *France* projiziert mittels einer Laterna Magica mit der Bezeichnung *scrutin* das Wort *liberté* an die schwarze Wand. Ob der helle Lichtschein eher illusorischen Charakter hat oder auf eine ›lichte‹ Zukunft verweist[127] – für den 29. November hatte Napoleon III. die Einberufung der verfassunggebenden Versammlung angekündigt[128] –, bleibt unklar. Die Reformen, die unter anderem einen Verzicht auf offizielle Regierungskandidaten bei Wahlen betrafen, würdigte Daumier in der Darstellung *Gare la lumière!*[129], in der die Laterne der *Liberté électorale* ihre eulenartigen Gegner blendet. Auffallend aber ist, daß Daumier für das liberale Kaiserreich nur künstliche Lichtquellen verwendete, deren Dauerhaftigkeit dahingestellt bleibt. Zwar karikiert er die vergeblichen Bemühungen des Vatikanischen Konzils, die hell lodernde Fackel der *Libre Pensée* auszublasen[130], doch die Sonne der Freiheit läßt er zunächst nur als zaghaften Sonnenaufgang am Horizont erscheinen: Die Allegorie der France führt einen zaudernden Mann zu diesem noch fernen Licht und beruhigt ihn angesichts einer Vogelscheuche mit der Bezeichnung *spectre rouge* mit den Worten: »Ne regardez donc pas par là, vous voyez bien que c'est un mannequin«[131]. Der Weg in die Freiheit führt demnach an der Überwindung der Angst vor einer sozialistischen Prägung der Gesellschaft vorbei. Gleichzeitig impliziert das Blatt die immanente Furcht einer lieber ins Dunkel blickenden Gesellschaft vor der Freiheit selbst: Das Licht scheint noch ungewohnt; die Sonne der Republik ist noch nicht aufgegangen.

[125] RÜTTEN, Die Agonie, S. 419.

[126] (D 3745). Dazu ausführlich LE MEN, Lanterne magique!!!

[127] Als Aufklärungsinstrument erscheint die Laterna magica bereits in der Revolution. Vgl. VOVELLE, Image et récit, Bd. 3, S. 41: Die um 1791 entstandene Darstellung *La lanterne magique* zeigt, wie den europäischen Monarchen der Fall des Ancien Régime als allegorische Laterna-Magica-Projektion vor Augen geführt wird. Das Lichtbild erhält so die Qualität einer technisierten Schreckensvision. Die Laterna Magica leistet also tatsächlich ›Aufklärung‹. Vgl. auch Jean-Jacques TATIN-GOURIER, Lanterne et Révolution, in: Ségolène LE MEN (Hg.), Lanternes magiques, tableaux transparents, Ausstellungskatalog, Paris, S. 101f. Zur Kulturgeschichte vgl. Ulrike HICK, Geschichte der optischen Medien, München 1999, bes. S. 131f.; BLÜHM, LIPPINCOTTT, Light, S. 50, S. 220; David ROBINSON, The Lantern Image. Iconography of the Magic Lantern 1420–1880, London 1993.

[128] CARON, Frankreich im Zeitalter des Imperialismus, S. 203.

[129] *Le Charivari*, 5.4.1870 (D 3776).

[130] *Répétition générale du concile*, in: *Le Charivari*, 27.10.1869 (D 3744).

[131] *Le Charivari*, 9.12.1869 (D 3752).

4. ZWISCHEN KUNST, KRITIK UND KOMMERZ GRUNDZÜGE DER SATIRISCHEN BILDPUBLIZISTIK IN FRANKREICH (1871-1914)

4.1. »À propos de la loi sur la presse: Tant de choses qui se passeraient dans l'ombre si elle n'éclairait pas!« Bildsatire und Zensur (1871-1881)

Karikatur und Karikaturist sind als Produkte ihrer Zeit nur vor den wechselnden politischen und gesellschaftlichen Hintergründen zu verstehen und zu erklären. In dieser Hinsicht stellt die III. Republik mit ihren sich bis zum Ersten Weltkrieg kontinuierlich aufsplitternden politischen Überzeugungen und Gruppierungen ein besonders kompliziertes Untersuchungsobjekt dar. Zu der traditionellen politischen Karikatur, die sich direkt mit Entscheidungsträgern und ihrem Tun befaßt, tritt zudem mehr und mehr die sozialkritische Karikatur, die auch nach einer Modifizierung des Begriffs der Bildsatire verlangt.

Die Entwicklung der Presse seit 1871[1] geht dabei mit den sich verändernden und erweiternden Perspektiven der Karikatur und ihrer Anliegen Hand in Hand. Die Frühzeit der III. Republik stellte zunächst keinen Fortschritt in Richtung auf eine freie Presse dar. Als am 18. März 1871 die erst ein Jahr zuvor, am 30. März 1870, abgeschaffte Zensur der Karikatur erneut eingeführt wurde[2], schien dies zunächst eine allein gegen die Commune gerichtete Maßnahme zu sein, die eine Vielzahl von ephemeren Zeitungen und Zeitschriften hervorgebracht hatte[3].

[1] Allg. zur Presse unter der III. Republik vgl. Raymond MANEVY, La presse de la IIIe République, Paris 1955; Claude BELLANGER, (Hg.), Histoire générale de la presse française, Bd. 3: 1871-1914; Marc MARTIN, Médias et journalistes de la République, Paris 1997. Zu soziokulturellen Aspekten vgl. Christian DELPORTE, Presse et culture de masse en France (1880-1914), in: Revue historique 122 (1998), S. 91-121; Jean-Yves MOLLIER, Le parfum de la Belle Époque, in: Jean-Pierre RIOUX, Jean-François SIRINELLI (Hg.), La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui, Paris 2002, S. 72-115, sowie Élisabeth PARINET, Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine (XIXe-XXe siècle), Paris 2004. Speziell zur Frühzeit der politischen Presse in der III. Republik vgl. Pierre ALBERT, Histoire de la presse politique nationale au début de la Troisième République (1871-1879), 2 Bde., Lille, Paris 1979. Zur satirischen Presse 1871-1914 allg. vgl. BARGETON, Typologie, sowie WATELET, La presse illustrée.

[2] Jacques LETHÈVE, La caricature sous la IIIe République, Paris ²1986, S. 22; Robert J. GOLDSTEIN, Censorship of Political Caricature in Nineteenth-Century France, Kent, London 1989, S. 202; TILLIER, Traits indécis, S. 87.

[3] Dazu das Verzeichnis von Firmin MAILLARD, Histoire des journaux publiés à Paris pendant le siège et sous la Commune du 4 septembre 1870 au 28 mai 1871, Paris 1871. Allg. zur Presse unter der Commune vgl. Aimé DUPUY, 1870-1871. La guerre, la Commune et la presse, Paris 1959. Die Karikatur wurde während der Commune in erster Linie auf Flugblättern verbreitet, die dabei gleichzeitig ihre letzte große Blütezeit erlebten. Dazu auch

Nach den Wahlen am 2. Juli jedoch stellte sich schnell heraus, daß die Zensur des satirischen Bildes sich auch gegen die bürgerlich-republikanische Karikatur richtete, wie das Magazin *Le Grelot*, das sich vehement gegen die Commune engagiert hatte[4].

In den folgenden zehn Jahren sollte die Zensur von den wechselnden Regierungen in einer Weise benutzt werden, die zum Spiegel der höchst unsicheren politischen Lage wurde: Solange die Republik selbst in ständiger existenzbedrohender Gefahr zu schweben schien, galt dies auch für die kritische Pressezeichnung.

Unter diesen Bedingungen wurde die Zensur der Presse zeitweise ein wichtigeres Bildthema als die Politik selbst[5], um so mehr als sich unter der restriktiven Regierung des *ordre moral* in den Jahren 1873 bis 1877 das potentielle Themenfeld immer mehr einengte. So rückte der Mythos von der Presse selbst als bedrohter Lichtmacht in den Vordergrund[6]. Exemplarisch dafür steht eine Illustration, die Charles Gilbert-Martin als Ersatz für ein von der Zensur verbotenes Bild für seine Zeitschrift *Le Don Quichotte* schuf, die in Bordeaux erschien und dort besonders starken Repressalien ausgesetzt war[7]. Das Frontispiz vom 19. Juni 1875[8] zeigt, sinnigerweise unter dem Titel *Improvisation*[9], eine Kerze über deren Flamme sich gerade eine Hand mit einem Löschhütchen gesenkt hat. Die Position des Kerzenhalters auf einem Buch, dessen Rücken die Aufschrift *enseignement* trägt, hebt den dargestellten Konflikt weit über die Auseinandersetzung zwischen Zensor und Karikaturist hinaus. Das Problem der *instruction*[10] verschmilzt vielmehr mit dem Akt der

Tillier, Traits indécis, S. 87: »Avec la déchéance de l'Empire et la proclamation de la République [...], la libéralisation de la presse et de la caricature – mais aussi, du même coup, du colportage, de l'affichage et de l'édition – provoqua une avalanche d'images satiriques«.

[4] Roberts-Jones, De Daumier à Lautrec, S. 31. Zur Darstellung der Commune in *Le Grelot* vgl. bes. Kap. 5.2.

[5] Zur Spiegelung der Pressezensur in der Bildpublizistik der frühen III. Republik ausführlich: Goldstein, Censorship, S. 202-257. Vgl. auch Philippe Roberts-Jones, La caricature du Second Empire à la Belle Époque, Paris 1963; Jean Garrigues, Images d'une transition: Quelques réflexions sur les dessins satiriques en France de 1870 à 1877, in: Hélène Duccini, Jean-Claude Gardes (Hg.), L'image satirique face à l'innovation, Paris 1996, S. 93-111; Christian Brebeck, Die politische Karikatur in Frankreich von 1867 bis 1879, in: Ders., Gilbert Charmeil (Hg.), Die Entstehung der Dritten Republik in der Karikatur, Bonn 1992, S. 8-12.

[6] Dies thematisierte schon Honoré Daumier 1850 in seiner Karikatur *Le Parricide*. Vgl. dazu Kap. 3.2.2.

[7] Goldstein, Censorship, S. 207-209. Allein zwischen Mai 1877 und März 1878 wurde *Le Don Quichotte* zwölf Mal gerichtlich belangt.

[8] Ibid., S. 215, Abb. 64. Erwähnt auch bei Garrigues, Images, S. 104.

[9] Charles Gilbert-Martin, *Improvisation*, in: *Le Don Quichotte*, 19. 6. 1875. Der Untertitel vervollständigt: »En remplacement d'un dessin interdit par la censure«. Abgebildet bei Goldstein, Censorship, S. 215.

[10] Zur *instruction obligatoire* vgl. Kap. 6.2.

Zensur zu einer Anklage gegen die Unterdrückung der geistigen Freiheit. Wie unmittelbar beides aufeinander aufbaut, wird hier modellhaft gezeigt: Die ›ausgelöschte‹ Presse kann nicht mehr als Informationsquelle fungieren, ebenso wie fehlende Bildung dem einzelnen die Möglichkeit nimmt, diese Quelle zu nutzen.

Schon der Name der personifizierten Zensur, Anastasie, abgeleitet von dem griechischen Wort für Auferstehung, spielte auf die unablässige, bedrohliche Wiederbelebung des schon so oft tot geglaubten restriktiven Instruments an[11].

Am 19. Juli 1874 verlieh André Gill ihr in *L'Éclipse* erstmals eine Gestalt: Madame Anastasie erscheint als alte Hexe mit einer Eule auf der Schulter, einem unverkennbaren Finsternissymbol[12]:

Anastasie, c'est l'obscurité, l'obscurantisme [...]. Ce sont les peurs et les fanatismes d'un autre âge. La chouette qui l'accompagne [idée de Gill] n'est pas là seulement pour prêter la flanc à la formule ironique [›la vieille chouette‹]. Elle symbolise la nuit, le maléfice, la sorcellerie, les superstitions d'un âge reculé[13].

Besonders im Kontext von *L'Éclipse*, dessen noch unter dem Empire gewählter Titel ja eine direkte Reaktion auf die Zensur darstellte, wird dies bedeutsam: Im Oktober 1865 hatte Gill sein erstes satirisches Magazin *La Lune* gegründet[14], mit dem zugleich eine neue Ära der politischen Karikatur begann. Die Titelgebung spielte auf die kurz zuvor erstmals erschienene, der Regierung nahestehende Zeitung *Le Soleil* von Polydor Millaud an. In der ersten Ausgabe der konsequent auf schwarzem Papier gedruckten *La Lune* hieß es dazu: »à lui le Soleil, à nous la Lune, à lui le jour, à nous la nuit«[15].

Das Bild des Mondes fungiert zugleich als Nachtlicht, das die umgebende Finsternis nicht vertreiben, aber doch aufhellen kann. Als *La Lune* am 17. Januar 1868 sein Erscheinen einstellen mußte, blieb als einziger Ausweg eine Neugründung – die genau zwei Monate später unter dem Titel *L'Éclipse* er-

[11] Dazu Christian DELPORTE, Anastasie: l'imaginaire de la censure dans le dessin satirique (XIX^{e}-XX^{e} siècle), in: Pascal ORY (Hg.), La censure en France à l'ère démocratique (1848-1994), Brüssel, S. 92: »Anastasie représente la censure qu'on croit toujours enterrée et qui, sans cesse, ressuscite (en 1803, 1814, 1820, 1835, 1852...). Reprenant vie, elle jaillit des profondeurs des ténèbres pour masquer la lumière de la liberté«.

[12] Zur Eule als Finsternissymbol vgl. Heinrich SCHWARZ, Volker PLAGEMANN, Eule, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, 10 Bde., Stuttgart u.a. 1937-2003, Bd. 6 (1973), S. 267-322; P. VANDENBROECK, Bubo significans. Die Eule als Sinnbild von Schlechtigkeit und Torheit, in: Jaerboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1985, S. 19-135.

[13] DELPORTE, Anastasie, S. 95.

[14] Zu *La Lune* ausführlich Charles FONTANE, Un maître de la caricature: André Gill, Paris 1928, Bd. 1, S. 176-229. Vgl. auch JONES, Presse satirique, S. 82f.

[15] Zitiert nach FONTANE, Maître, Bd. 1, S. 176. Vgl. dazu auch die Ankündigung des neuen Magazins: »LA LUNE, journal nocturne à l'usage des noctambules, paraissant à minuit« (ibid., S. 177).

folgte[16] und sich unmißverständlich auf die versuchte ›Auslöschung‹ des kritischen Vorgängers bezog[17]. Nichts könnte besser als die Verbildlichung der Zensur mit dem Attribut der Eule veranschaulichen, daß diese Verfinsterung in der Republik noch weiter andauerte. Auch die Namensgebungen von Gills folgenden Neugründungen bewegen sich im Rahmen dieser Bildsprache. 1876 zog der längst legendäre Karikaturist sich von *L'Éclipse* zurück, die ab Juni als *nouvelle série* in einem kleineren Format erschien und sich noch bis 1919 der Gesellschafts- und Sittenkarikatur widmete. Am 10. Dezember 1876 erschien dagegen die erste Nummer von Gills neuem Blatt *La Lune rousse*, das in den drei Jahren seiner Existenz einen unablässigen Kampf mit der Zensur provozierte[18]. Der Titel nahm – wie auch die 1878 bis 1879 erschienene Zeitschrift *La Petite Lune* – direkt Bezug auf das Vorbild *La Lune* und übte so auch immanent Kritik an der immer noch auf die Rolle eines ›Nachtlichts‹ reduzierten Karikatur im Angesicht der Zensur[19].

[16] Zu *L'Éclipse* ibid., S. 229-311, sowie Bd. 2, S. 1-85. Vgl. auch JONES, Presse satirique, S. 53f. Zu *La Lune* und *L'Éclipse* im II. Empire vgl. Roger BELLET, Drei Jahre Karikaturen von André Gill: »La Lune« und »L'Éclipse« von 1867 bis 1869, in: Raimund RÜTTEN u.a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S. 408-414. Davon abgesehen fand die Lichtsymbolik im Titel satirischer Zeitschriften wenig Nachfolge, doch auch die Tageszeitung *L'Aurore* und das literarisch-künstlerische Magazin *L'Aube* bedienten sich dieser Bildsprache. Bei den *journaux satiriques* blieb dagegen die Tradition der Lautmalerei sehr stark, wie sie schon im Titel von *Le Charivari* (Katzenmusik) zum Ausdruck kam. So etwa *Le Grelot* (Die Schelle), *Le Sifflet* (Die Pfeife), *Le Pétard* (Der Knallfrosch).

[17] Nichtsdestoweniger spielte Gill auch in *L'Éclipse* weiterhin mit dem Motiv des Lichts in der Dunkelheit, das trotz aller Löschversuche unvermindert leuchtet. So am 12. 12. 1869 in der Karikatur *Le Dégel*, die den Kaiser als im Mondlicht (!) dahinschmelzenden Schneemann zeigt, ausgestattet mit einem Löschhütchen an langer Stange, das durch seine drohende Annäherung an den Mond die Gefahr der völligen Verdunkelung auch im Moment des Sturzes noch vor Augen führt, sowie den Zensurattributen Schere und Schlüssel. Der Untertitel *Derniers jours de l'Empire* bringt die – in der Republik zunächst enttäuschte – Hoffnung zum Ausdruck, das Ende des Empire und das Ende der Zensur seien gemeinsam zu erwarten.

[18] Zu *La Lune rousse* vgl. FONTANE, Bd. 2, S. 89-146. Bis 10. 12. 1876 erschienen 159 Ausgaben. Zu *La Lune rousse* und der Zensur vgl. GOLDSTEIN, Censorship, S. 209. In diesem Zusammenhang werden auch mögliche ›Schlupflöcher‹ für die kritische Karikatur sichtbar: Im August 1877 wurde in *La Lune rousse* eine Zeichnung von Gill zensiert, die, laut Goldsteins Beschreibung einen Napoleon III. ähnelnden Mann zeigt, der vor einem schwachen Kerzenlicht auf einer Klarinette spielt. Eine sehr ähnliche, möglicherweise identische Zeichnung von André Gill erschien nichtsdestoweniger ungehindert in einer der ersten Nummern der unpolitischen *nouvelle série* von *L'Éclipse* am 13. 8. 1876 unter dem Titel *Quinze Août*. Vgl. dazu Kap. 7.1.1., Abb. 41. Auch die nicht erschienene Karikatur – die wie viele andere in einer der folgenden Ausgaben detailliert beschrieben wurde – bezog sich wohl auf das Datum des 15. August. Vgl. dazu Kap. 7.1.1.

[19] Im Jahr 1880 arbeitete Gill zudem für die von Heymann gegründeten Zeitschrift *La Nouvelle lune*, die bis 1893 bestand. Das eigentliche Ende der Pressezensur erlebte Gill, der seit 1881 in zunehmender geistiger Umnachtung vegetierte, nicht mehr. Zur Situation der Karikatur 1878 bis 1881 vgl. allg. Gonzalo J. SÁNCHEZ, The Challenge of Right-Wing Caricature Journals: From the Commune Amnesty Campaign to the End of Censorship, in: French History 10 (1996), S. 451-489.

Die unverzichtbare Rolle der Presse als kontrollierender und informierender Instanz thematisierte noch zwei Monate vor dem versuchten antirepublikanischen Staatsstreich von Präsident Mac-Mahon im Mai 1877 eine kleine Karikatur von Cham in *Le Charivari*[20]: Der Künstler zeigt die Presse als weibliche Allegorie, die in der hoch erhobenen Hand eine brennende Kerze hält, mit der sie in die Welt hineinleuchtet: »À PROPOS DE LA LOI SUR LA PRESSE: Tant de choses qui se passeraient dans l'ombre si elle n'éclairait pas! (En tenir compte)«. Der Kunstgriff des Kommentars liegt darin, die Freiheit der Presse vordergründig nicht anzuzweifeln: Unter dem Schutz einer reinen Hypothese – was passieren würde, wenn die Presse nicht aufklären würde – wird auf die reale Situation verwiesen. Der Zusatz *en tenir compte* – »was zu beachten ist« – spielt dagegen klar auf eine erwartete mögliche Verschlimmerung der Situation an: Die lichtspendende Funktion der Presse sollte man sich also vor Augen halten, ehe man ihre Möglichkeiten weiter einschränkt und sich somit selbst der Dunkelheit preisgibt.

Der Sieg der Republikaner bei den Wahlen im Oktober 1877 verbesserte die Lage der republikanischen Karikatur jedoch zunächst ebensowenig wie der Rücktritt von Mac-Mahon und seiner im Kern monarchistischen Regierung des *ordre moral* Ende Januar 1879[21].

Bis 1881 fühlten die republikanischen Regierungen sich offenbar noch zu unsicher, um die Zügel locker zu lassen[22]. Zeitgleich wurde die Republik mit einer neuen Herausforderung konfrontiert: Die Karikatur von rechts, verkörpert in erster Linie durch die im November 1878 gegründete royalistisch-legitimistische Satirezeitschrift *Le Triboulet* wurde als sehr ernstzunehmende Gefahr eingeschätzt[23]: Zwischen April 1879 und Juli 1881 wurde *Le Triboulet* allein 37 Mal juristisch belangt[24]. Das Magazin verstand seine Rolle dabei ebenfalls ganz in der Tradition der Presse als lichtverbreitender Instanz. Zwei Karikaturen aus jener Zeit von Blass stellen dies auf anschauliche Weise dar. Die Figur des mittelalterlichen Hofnarren, an die der Zeitschriftentitel anknüpft, fungiert dabei jeweils als Kämpfer gegen dunkle Mächte: Auf einer Abbildung von 1879 blendet der Narr mit einer Laterne das sprichwörtliche *spectre rouge*[25], das als flache Hampelmannfigur in seiner Bedrohlichkeit allerdings weit reduziert ist: *À l'abri, nous autres, des attaques nocturnes*![26]

[20] Ausgabe vom 11.3.1877. Die Karikatur ist Teil der Skizzenfolge *Croquis par Cham*, die auf einer Seite zwölf kleinformatige Bilder mit unterschiedlicher Thematik präsentiert. Es ist möglich, daß diese in *Le Charivari* regelmäßig erscheinenden *croquis* verschiedener Künstler von der Zensur weniger streng geprüft wurden.

[21] ROBERTS-JONES, De Daumier à Lautrec, S.37: »1879 [...] voit tout autant de dessins refusés, de saisies et de condamnations«.

[22] GOLDSTEIN, Censorship, S.219f.

[23] Ibid., S.231.

[24] Ibid., S.226. Zu *Le Triboulet* vgl. auch SÁNCHEZ, Challenge, S.462-467.

[25] Zum *spectre rouge* und seiner Reduzierung zur Holzfigur vgl. Kap.5.3.

[26] Ausgabe vom 23.2.1879 (Hervorhebung im Original).

Der Pinsel in der Hand des *Triboulet* weist die Hauptrolle bei der Verteidigung gegen die finsteren Angreifer der Karikatur zu – ein deutlicher Hinweis darauf, daß die royalistische Oppositionspresse die Zeichen der Zeit erkannt hatte und wenige Monate nach ihrer Gründung bereit war, in den Bilderkampf einzugreifen. In einer Darstellung von Blass am 14. November 1880 präsentiert sich der mittlerweile zu einer idealisierten Figur gereifte, mit einer riesigen Schreibfeder bewaffnete *Triboulet* als mächtiger Gegner der ihn umflatternden Fledermäuse[27], die unter anderem die Köpfe von Léon Gambetta und Jules Ferry tragen. Diese Komposition lehnt sich eng an das Motiv der vom Kerzenlicht angezogenen und gleichzeitig verbrannten Nachtfalter an, das zum verbreiteten Repertoire der Lichtsymbolik gehörte[28]. Der Narr wird also zur wahrhaftigen Lichtgestalt, der die Mächte der Finsternis hilflos gegenüberstehen. Daran, daß *Le Triboulet* auch in Zukunft – trotz Zensur – ein ernstzunehmender Gegner sein werde, läßt der Bildtext keinen Zweifel: »Un gaillard qui fera carrément son chemin«.

Das Motiv der Lichtverbreitung spiegelt auch die Illustration, mit der *Le Charivari* das Jahr 1880 – und das 49. Jahr seines Erscheinens – einleitete[29]. Die weibliche Allegorie des zu diesem Zeitpunkt längst legendären Magazins trägt nicht nur eine Peitsche in der Hand, die für die Schärfe der karikaturistischen Kritik steht, sondern auch eine Laterne, die das Aufklärungsverständnis des Blattes symbolisiert[30].

Der entschiedene Wille der Presse, aktiver zur Meinungsbildung beizutragen, konfrontierte die Republik in der Phase von 1878 bis 1881 folglich mit zwei Problemen: Zum einen mit der Frage nach dem Umgang mit der prorepublikanischen Bildkritik, zum anderen mit der Toleranzschwelle gegenüber der antirepublikanischen Opposition. Die Akzeptanz dieser Kritik gehört unmittelbar zum demokratischen Reifungsprozeß der Republik: Seit 1879 arbeitete eine Kommission an der Formulierung eines neuen, liberalen Pressegesetzes. Gleichzeitig änderte sich auch die Haltung gegenüber der Karikatur: Im Juli 1880 verurteilte der Innenminister Jean Constans bei einer Debatte scharf die Zensur von Pressezeichnungen und kündigte das baldige Ende dieser Praxis an. Dieses Versprechen wurde schließlich mit der *loi sur la presse* vom 29. Juli 1881 Wirklichkeit[31]. Die illustrierte satirische Presse feierte die-

[27] Zur Fledermaus als Finsternissymbol vgl. Peter LUH, Fledermaus, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 9 (1995), S. 980-1043.

[28] Dazu vielfältige Beispiele in den folgenden Kapiteln.

[29] Unsigniert: *1er janvier 1880*, in: *Le Charivari*, 1.1.1880: »*Bonjour et puis bon an / Qu'heureuse et longue vie / Soit ton lot, cher lecteur, fidèle à m'accueillir! / Pour te remercier, ton journal te convie / À trouver, comme lui, du plaisir à vieillir*«.

[30] Zur Geschichte von *Le Charivari* in der III. Republik vgl. KOCH, SAGAVE, Le Charivari, S. 255-369.

[31] Vgl. zu diesem Gesetz Fernand TERROU, L'évolution du droit de la presse de 1881 à 1940, in: BELLANGER, Histoire, S. 7-57; Pierre ALBERT, La presse française de 1871 à 1940, in: BELLANGER, Histoire, S. 240-243.

ses Ereignis mit Darstellungen, die das endgültige Ende, häufig die definitive Hinrichtung von *Anastasie* zeigten[32]: Ein neues Zeitalter war damit eingeläutet, dessen neue Freiheiten gleichzeitig neue Herausforderungen bedeuten sollten.

[32] Dazu GOLDSTEIN, Censorship, S. 232-235. Moloch schuf beispielsweise für *La Silhouette* (4.4.1881) eine Zeichnung, auf der Anastasie noch während ihrer ›Arbeit‹ – die darin besteht, Zeichnungen zu zerschneiden – von der knochigen Hand des Todes ihrerseits mit der Sense *loi sur la presse* geköpft wird.

4.2. »Âge d'or« zwischen Licht und Finsternis Wandlungsprozesse im Verhältnis von politischer und gesellschaftskritischer Karikatur (1881-1914)

Welche Auswirkungen hatte das Gesetz von 1881 auf die Karikatur? Begann nun tatsächlich das sogenannte ›goldene Zeitalter‹ der illustrierten satirischen Presse, oder galt dies nur für die nicht-politische, unterhaltende bis frivole Karikatur? Ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte des Begriffs soll zur Klärung dieser Fragen beitragen: Philippe Jones, auf den die vielzitierte Bezeichnung des *âge d'or* zurückgeht, umschrieb damit ursprünglich die Jahre von 1860 bis 1890[33]. Für die politische Karikatur, deren Renaissance im II. Empire mit der 1865 gegründeten *La Lune* beginnt, setzte Jones das Ende der Blütezeit dagegen definitiv mit der Aufhebung der Zensur durch die *loi sur la presse* von 1881 an: »Mais il est curieux de noter que, si cette caricature se meut plus librement, elle perd de son intérêt dans une certaine mesure. Étant moins menacée, elle devient moins inventive et moins subtile«[34]. Die Einschätzung, daß nach dem Ende der Zensur für die politische Karikatur eine Ära des Niedergangs begonnen hätte, findet sich schon bei den Zeitgenossen[35]. Émile Bayard schrieb 1900: »La caricature ne vise plus à la satire, il est vrai; l'entière liberté de la presse paralyse ses moyens«[36]. Derartige Urteile über die Karikatur der III. Republik wurden stets im direkten Vergleich mit vorangegangenen Epochen gefällt, allen voran der Zeit von 1830-1835 und der Revolution von 1848, die ihrerseits am Vorabend der III. Republik als Kunstwerk und historische Quellen gleichermaßen entdeckt und erforscht wurden[37]. Vor allem

[33] Vgl. JONES, Presse satirique, S.7: »La création d'une presse satirique illustrée est un événement dont l'importance ne peut être réellement mesurée qu'entre 1860 et 1890, période durant laquelle cette presse vécut son âge d'or«. Er begründete diese zeitliche Definition mit der ab 1860 deutlich zu verzeichnenden Zunahme an zunächst der Gesellschaftskarikatur gewidmeten Satiremagazinen.

[34] Ibid., S.10. Das Primat sieht Jones ab den 1880er Jahren wiederum bei der Sittenkarikatur.

[35] Weitere Beispiele bei GOLDSTEIN, Censorship, S.236f.

[36] Émile BAYARD, La caricature et les caricaturistes, Paris 1900, S.21. Die hier deutlich werdende Unterscheidung zwischen der als politisch interpretierten Satire und dem Sammelbegriff »Karikatur« findet sich auch im parallel erschienenen Werk von Adolphe BRISSON, Nos humoristes, Paris 1900. Dieser verwendet für die Klassifizierung der Künstler zwar den Oberbegriff *humoristes*, hebt jedoch gleichfalls den *satiriste* deutlich hervor: »En ceux-là se concentre ce qu'il y a de plus aigu et aussi de plus profond dans l'esprit national. Ils forment une glorieuse lignée. [...] Daumier les domine, de toute la hauteur de son génie«. (ibid., S.VI.). Demgegenüber tritt die Leistung des *caricaturiste* stark zurück: »Il s'adresse aux yeux plutôt qu'à l'esprit. Il divertit, il fait rarement penser«, ibid., S.IV.

[37] Die Entdeckung der Karikatur als Forschungsgebiet begann in Frankreich mit Jules de CHAMPFLEURY, Histoire de la caricature moderne, Paris 1865. Das Werk ist der Epoche von 1830-1860 gewidmet, wobei Honoré Daumier im Mittelpunkt steht. (Zu Champfleury und der Karikatur vgl. Francis HASKELL, Die Geschichte und ihre Bilder, München 1995,

Honoré Daumier wurde nicht nur zum genuin republikanischen Künstler erhoben, sondern gezielt zum Mythos stilisiert[38]. Eine Vorwegnahme dessen stellten schon Baudelaires 1857 veröffentlichte enthusiastische Notizen über Daumier dar, die zugleich eine verschlüsselte Hommage an den Wert der Karikatur als Mittel der politischen Opposition waren[39].

Ihren eigentlichen Anfang nahm die Konstruktion des Mythos Daumier jedoch mit der ersten Retrospektive seines Werkes 1878 in Paris, die darüber hinaus noch einen anderen Effekt hatte: die satirische Pressezeichnung wurde zum neuen Interessengebiet von Sammlern und Kunsthändlern[40]. Dabei scheint es, als sei die politische Karikatur gerade dadurch auf ein kaum mehr zu erreichendes, gleichsam entrücktes und daher unpolitisches, sich der Aktualität verschließendes Niveau angehoben worden. Der Bilderkrieg, den Daumier und seine Zeitgenossen gegen Louis-Philippe und später gegen die Avancen des künftigen Napoleon III. geführt hatten, wurde zwar als nicht wiederholbar erkannt, aber schließlich gerade deshalb verklärt. Eduard Fuchs schrieb 1908 über den Charakter des Generationenwechsels:

Genie und Talent in enormen Mengen bringt die moderne Karikatur, nur eines fehlte freilich sehr häufig – das Merkmal der Zeit: die unwandelbare Gesinnung, die fest gegründete

S. 396–400: Haskells Schlußfolgerung, daß Champfleury die Karikatur als eine dem Untergang geweihte Gattung betrachtet, ist allerdings falsch. Champfleury betont vielmehr: »Elle ne meurt jamais« [Préface, S. VIII] und vergleicht die Karikatur mit einer schlafenden Katze, die bei der kleinsten politischen Veränderung wieder zum Leben erwachen würde. Vermutlich wußte Haskell, der die zweite Auflage von 1871 verwendete, nicht, daß das gleichlautende Vorwort bereits in der Erstausgabe von 1865 abgedruckt war und sich folglich auf die unter der Zensur des II. Empire zum Erliegen gekommene politische Karikatur bezieht und nicht auf die Gattung selbst.) Parallel zu diesem Interesse an Ursprung und Entwicklung der Karikatur als Gattung rückte sie auch als zeitgeschichtliche Quelle ins Blickfeld. Exemplarisch hierfür steht das frühe Interesse an der Karikatur der Commune: Vgl. dazu etwa E. Money, La Caricature sous la Commune, in: Revue de France 2 (1872), S. 33–54.

[38] Zur Rezeptionsgeschichte von Daumier in der III. Republik vgl. Michel Melot, Daumier and Art History: Aesthetic Judgment / Political Judgement, in: The Oxford Art Journal 11 (1988), bes. S. 3–13.

[39] Charles Baudelaire, Quelques caricaturistes français, in: Ders., Œuvres complètes, Bd. 2, Paris 1976, S. 544–563. Besonders die detaillierte Beschreibung von Daumiers berühmter Graphik *Liberté de la presse* mutet wie ein Protest gegen die Pressezensur unter dem Empire an. Vgl. ibid., S. 553: »Je me rappelle encore un fort beau dessin qui appartient à la même classe: La Liberté de la presse. Au milieu de ses instruments émancipateurs, de son matériel d'imprimerie, un ouvrier typographe, coiffé sur l'oreille du sacramentel bonnet de papier, les manches de chemise retroussées, carrément campé, établi solidement sur ses grands pieds, ferme les deux poings et fronce les sourcils. Tout cet homme est musclé et charpenté comme les figures des grands maîtres. Dans le fond, l'éternel Philippe et ses sergents de ville. Ils n'osent pas s'y frotter«. (Der Untertitel der im März 1834 in *L'Association mensuelle* erschienenen Karikatur lautet: *Ne vous y frottez pas!*)

[40] Vgl. dazu Melot, Daumier, S. 3. Zur Bewunderung der Karikaturisten des späten 19. Jahrhunderts für Daumier vgl. zahlreiche Zitate bei Brisson, Nos humoristes, so beispielsweise den Kommentar von Hermann-Paul: »Quel maître! [...] On ne se lasse pas de l'admirer!« (ibid., S. 45).

Überzeugung, das, was das Werk eines Daumier so groß machte und aller Zeiten Geschmack überdauern lassen wird[41].

Émile Bayard bemerkte zum Problem der Übertragbarkeit im Jahr 1900 dagegen treffend:

Chaque génération, du reste, adopte une manière de caricature politique. Cette manière, relevant autant de la vie courante que de l'art, sombre en même temps que la génération qui la vit naître. Elle est aussi éphémère que les hommes qu'elle caractérisait[42].

Tatsächlich scheint es im Vergleich zur Julimonarchie ungleich schwieriger, in der III. Republik eine spezifische *manière de caricature politique* auszumachen. Heißt dies aber automatisch, daß sie, wie Goldstein noch 1989 urteilte, im Niedergang begriffen war[43]?

Unbestritten ist, daß die politische Karikatur auch nach 1881 keineswegs frei von Beschränkungen war. Darstellungen, die als beleidigend für den Präsidenten oder die Armee angesehen wurden, konnten auch nach der Veröffentlichung noch strafrechtlich verfolgt werden[44]. Der spektakulärste Fall ist dabei zweifellos der des Karikaturisten Aristide Delannoy, der im Jahr 1908 General d'Amade als Schlachter darstellte und dafür zu zwei Jahren Gefängnis und einer Geldstrafe von 6000 Francs verurteilt wurde[45].

Einen erheblichen Eingriff in die Pressefreiheit stellten überdies die als Reaktion auf die Ära der anarchistischen Attentate und die Ermordung von Präsident Sadi Carnot erlassenen sogenannten *lois scélérates* dar, die für mehrere Jahre das vorläufige Aus der anarchistischen Presse bedeuteten[46]. Von diesen spektakulären Fällen abgesehen, muß auch die Erprobung der verlockenden neuen Freiheit als wichtiges Element in der Pressegeschichte berücksichtigt werden: Die unmittelbarste Folge des Gesetzes von 1881 war eine Flut von neuen illustrierten Magazinen mit häufig frivolem bis pornographischem

[41] Eduard Fuchs, Die Karikatur der europäischen Völker, Bd. 2: Vom Jahre 1848 bis zum Vorabend des Weltkrieges, München [4]1921, S. 351. (Die Ausgabe von 1921 ist eine unveränderte Neuauflage der Erstausgabe von 1908. Lediglich der Titel wurde durch die Nennung des Weltkrieges erweitert.)

[42] Bayard, Caricature, S. 21.

[43] Goldstein, Censorship, S. 229: »The End of Censorship and the decline of political caricature«. Vgl. zum Problem des Daumierschen Erbes auch Tillier, Traits indécis, S. 93: »Le journal illustré et le dessin de presse des années 1870 à 1914 sont en effet considérés comme les marqueurs d'un affaiblissement, d'une édulcoration ou d'un abâtardissement de formules héritées du premier XIX[e] siècle. L'historiographie de ces objets trouva longtemps ses références chez Daumier. Après la mort de Daumier en 1879, la plupart des dessinateurs furent considérés comme inférieurs au maître, jugé inégalable«.

[44] Goldstein, Censorship, S. 239.

[45] Lethève, Caricature, S. 36. Auch während der Jahre 1886 bis 1889 wurden im Zusammenhang mit der Boulangerkrise militärkritische Bilder geahndet. 1888 wurde in diesem Zusammenhang der für Boulanger eintretende Karikaturist Alfred Le Petit zu einer Gefängnisstrafe verurteilt, was gleichzeitig die erste derartige Maßnahme seit Abschaffung der Zensur darstellte. Goldstein, Censorship, S. 239.

[46] Terrou, Évolution, S. 25. Dazu ausführlich Kap. 9.2.1.

Charakter, was 1882 die *loi sur les publications obscènes* zur Folge hatte[47]. Hierbei drängt sich der Eindruck auf, daß dies auch zum Vorwand genommen wurde, um gegen allzu sittenkritische Satiremagazine vorzugehen. Der tendenziell anarchistische *Le Courrier français*, eines der künstlerisch progressivsten Blätter der 1880er Jahre, wurde aus diesem Anlaß mehrfach belangt. Besonders mehrere Beiträge des anerkannten Künstlers Louis Legrand, die auf drastische Art und Weise die Ausbeutung der Prostituierten anprangerten, wurden als pornographisch verfolgt, Legrand selbst mehrfach zu Geldstrafen und schließlich zu zwei Monaten Gefängnis verurteilt[48].

Ausschlaggebend war eine im Grunde rein allegorische Illustration mit der Frontalansicht einer nackten Frau, die kraftlos in den Fängen einer den Tod darstellenden schwarzen Gestalt liegt[49]. Als ironische Antwort auf seine Verurteilung veröffentlichte die Zeitschrift wenig später dasselbe Motiv, diesmal jedoch als Rückenansicht, wodurch die nackte Frau kaum mehr zu sehen war[50]. Damit aber war diese Episode, was bisher unbeachtet blieb, noch keineswegs abgeschlossen: Am 3. November 1889 erschien in *Le Courrier français* eine Titelillustration Legrands mit der Widmung *À la presse* (Abb. 1): Eine nackte Frau wird auf einer zur Folterbank umfunktionierten Druckerpresse von einem Zwitterwesen aus Fledermaus und Eule gequält. Gefesselt und geknebelt, kann sie sich nicht wehren; die Laterne, mit der sie Licht verbreiten sollte, ist ihr aus der Hand gefallen. Wie zum Hohn heißt der Untertitel des Blattes *Fiat lux*. Der hier stattfindende Kampf der Finsternis gegen das Licht scheint bereits entschieden. Die nackte Frauengestalt verkörpert per se die unterlegene Wahrheit in ihrer traditionellen Gestalt der *Nuda Veritas*[51]. Legrands Darstellung bezieht sich explizit auf die Titelillustration der Erstausgabe von *Le Courrier français*, die am 10. November 1884 erschienen war (Abb. 2): Das Bild zeigt den Moment, in dem die nackte Wahrheit gerade dem Brunnen entstiegen ist und mit Fackel und Spiegel das Licht der Wahrheit verbreitet. Überschrieben ist die Illustration mit den Worten *Notre programme*. Die fast fotorealistische Gestaltung des Körpers der Wahrheit wird zum unmittelbaren Symbol für das Anliegen, die Gesellschaft so darzustellen, wie sie ist. Fast scheint es, als wäre eine reale Frau wie in einer Collage mit den allegorischen Attributen ausgestattet worden. Dieses ironisch-erotische Spiel steht exemplarisch für die Doppelbödigkeit der Gesellschaftskarikatur in *Le Courrier français*. Der Betrachter sieht sich unwillkürlich als Voyeur ertappt. In einem allegorischen Kontext ist die Nacktheit traditionell zwar erlaubt, doch nichtsdestoweniger nimmt Legrands gepeinigte Wahrheit auf seine als

[47] ALBERT, Presse, S. 245. Dazu auch GOLDSTEIN, Censorship, S. 235; LETHÈVE, Caricature, S. 36f.

[48] Dazu ausführlich GOLDSTEIN, Censorship, S. 244-246.

[49] Louis LEGRAND, *Prostitution*, in: *Le Courrier français*, 24.6.1888; GOLDSTEIN, Censorship, S. 246, Abb. 71.

[50] Louis LEGRAND, *Prostitution*, in: *Le Courrier français*, 7.4.1889.

[51] Zur Allegorie der Wahrheit ausführlich Kap. 8.2.

Abb. 1 Louis Legrand: À la presse. Fiat lux, in: Le Courrier français, 3.11.1889. Bibl. Forney, Paris.

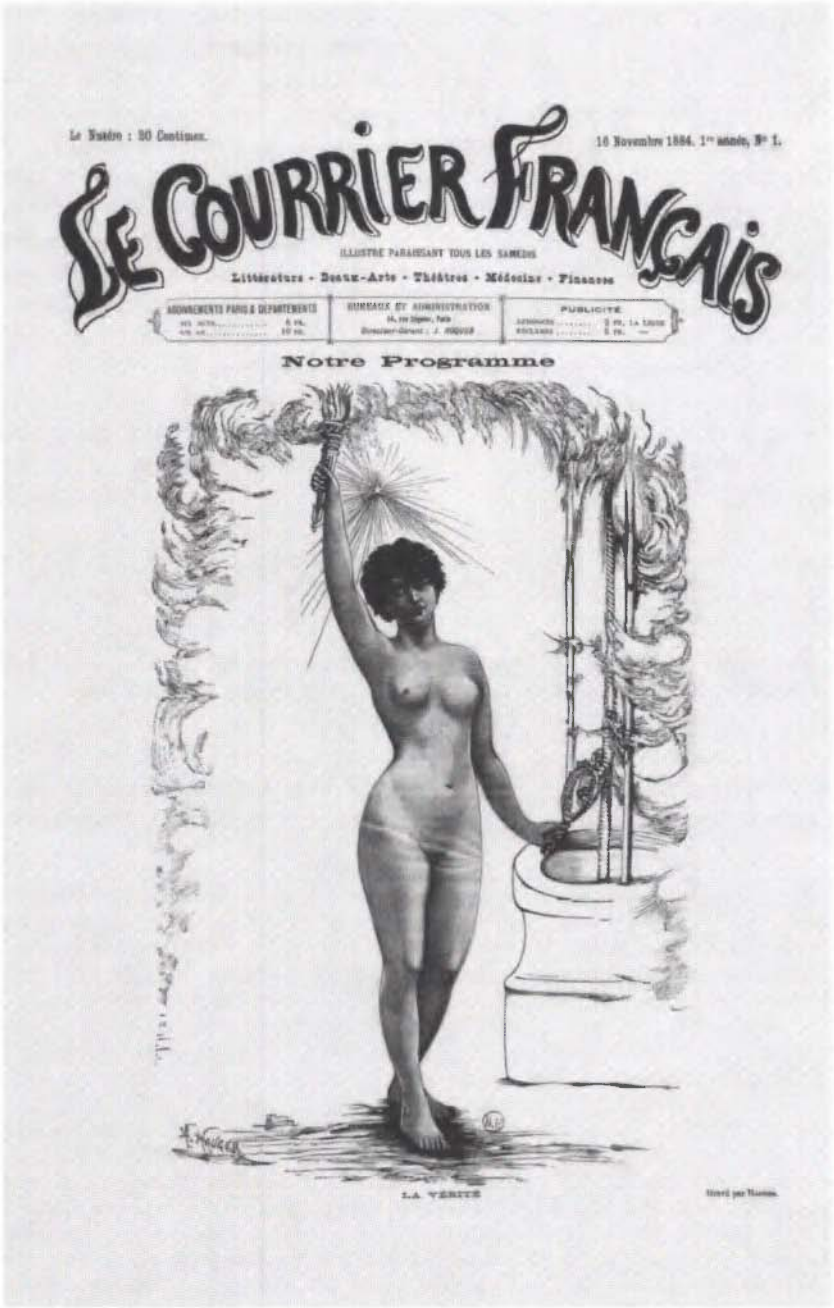


Abb. 2 Habert: Notre programme. La Vérité, in: Le Courrier français, 10.11.1884. Bibl. Forney, Paris.

anstößig empfundene Prostituierte direkt Bezug: Die Wahrheit ist in jedem Falle die Verliererin, wird ausgebeutet und instrumentalisiert, unter dem Vorwand, daß sie gegen die guten Sitten verstößt. Zudem muß sie sich Zwängen unterwerfen, sich zur Schau stellen lassen und verliert so ihre Würde.

Dieses Beispiel verdeutlicht den Wandlungsprozeß, den die Karikatur nach 1881 durchlief: Soziale und gesellschaftliche Anliegen vermischten sich immer stärker mit politischen Problemen, wobei soziale Kritik schnell selbst zum Politikum wurde. Der wichtigste Grund hierfür war, daß die herrschenden Schichten nun selbst das System der Republik repräsentierten und die Republik für vielerlei Mißstände die unmittelbare Verantwortung übernehmen mußte. Die Kritik an dieser real existierenden Republik führte somit automatisch zu einer Erweiterung des Themenspektrums der Karikatur.

Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang die von Ursula Koch vorgenommene Korrektur von Jones' Definition des *âge d'or*, die die Jahre von 1881 bis 1914 als »das goldene Zeitalter der illustrierten satirischen Presse im eigentlichen Sinn«[52] bezeichnet:

> Zwischen 1890 und 1910 erschienen auf dem Pariser Zeitschriftenmarkt circa 250 Titel. Charakteristisch war nicht allein die Vielfalt der Typen und Mischtypen, sondern auch der Meinungen. Denn: nahezu jede politische oder ideologische Richtung verfügte jetzt über ein ihr nahestehendes Witzblatt, wenn nicht über mehrere[53].

Ebenso charakteristisch für diese Epoche ist zweifellos auch die Tatsache, daß in führenden Satirezeitschriften politische Karikaturen zahlenmäßig hinter die Gesellschaftssatire zurücktraten. Der Grund dafür ist in dem hohen Konkurrenzdruck des dicht besetzten Marktes zu suchen, in dem politisch engagierten ebenso wie stark spezialisierten Zeitschriften oft nur eine geringe Lebensdauer beschieden war[54]. Zurückgenommene, mäßig frivole Sittenkari-

[52] Ursula E. Koch, Zwischen Narrenfreiheit und Zwangsjacke: Das illustrierte französische Satire-Journal 1830-1881, in: Rolf Reichardt (Hg.), Französische Presse und Pressekarikaturen., Mainz 1992, S.43. Auch Tillier, Traits indécis, S.88 schreibt, mit dem Gesetz von 1881 habe »véritablement l'âge d'or de la presse satirique« begonnen. Zum technischen Fortschritt der eine ebenfalls unabdingbare Voraussetzung für diesen Boom war, vgl. ausführlich Louis Charlet, Robert Ranc, L'évolution des techniques, in: Bellanger, Histoire, S.61-132. Vor allem die um 1880 eingeführte Photogravur ermöglichte die schnelle Reproduktion von Klischees.

[53] Koch, Narrenfreiheit, S.43. Damit wird das goldene Zeitalter der satirischen Presse gleichgesetzt mit der von Albert, Presse, S.239, zwischen 1880 und 1914 angesetzten *apogée de la presse*. Die bedeutenderen Magazine bildeten in Paris ein regelrechtes karikaturistisches Viertel, das sich um die Rue du Croissant nahe der Börse (II. Arrondissement) gruppierte, wo 25 Redaktionen ihren Sitz hatten. Vgl. Jones, De Daumier à Lautrec, S.18-20. Zur Korrektur von Jones' zeitlicher Eingrenzung auch in künstlerischer Sicht vgl. Raymond Bachollet, La revue satirique illustrée, in: Le Collectionneur français 154 (1979), S.12: »la période qui s'étend de 1880 à la Première Guerre mondiale est celle qui voit apparaître un nombre invraisemblable de feuilles satiriques illustrées d'une exceptionnelle qualité«.

[54] Darunter so spezielle Titel wie *Le Bon Bock* (Februar-Juli 1885) oder *Le Bon Buveur* (Juni-Juli 1888), die sich der Verteidigung der nationalen Trinkkultur verschrieben hatten.

katur erwies sich als probates Mittel, um eine möglichst breite Rezipientenschicht anzusprechen. Exemplarisch dafür steht etwa die 1894 gegründete *Le Rire*, in der die politische Karikatur einen vergleichsweise geringen Raum einnimmt, ohne daß damit ein Niedergang bezüglich der satirischen Schärfe des Einzelbildes verbunden wäre. Diese Tendenz kennzeichnet auch die seit 1901 erscheinende *Assiette au beurre*, die in ihren je einem bestimmten Thema gewidmeten Heften Politik und Unterhaltung gleichermaßen zu ihrem Recht kommen ließ[55]. Parallel zu der explodierenden Zahl an illustrierten satirischen Zeitschriften fand die Karikatur ab den späten 1880er Jahren – wenn auch zunächst nur sehr vereinzelt – Eingang in die Tagespresse[56]. Damit war die Karikatur Teil der seit 1880 zu beobachtenden Strategie, die eine Popularisierung der einst einer Elite vorbehaltenen Zeitungslektüre anstrebte[57], nachdem durch die zunehmende Alphabetisierung im Rahmen der *instruction obligatoire* das potentielle Publikum immer größer geworden war[58]. Die Illustration weckte allgemein auch das optische Interesse der Käufer[59]: Der Rezi-

[55] Zu *Le Rire* vgl. Raymond BACHOLLET, »Le Rire« avant la Première Guerre mondiale, in: Le Collectionneur français 157 (1979), S. 13-16. Die auf selbständige Textbeiträge voll und ganz verzichtende *L'Assiette au beurre* ist zweifellos die am besten untersuchte satirische Zeitschrift dieser Epoche überhaupt. Dazu Élisabeth und Michel DIXMIER, L'Assiette au beurre. Revue satirique illustrée, Paris 1974; Michel DIXMIER, L'Assiette au beurre, revue contestataire et artistique, in: Jules Grandjouan: créateur de l'affiche politique illustrée en France, S. 112-127; Gisèle LAMBERT, L'Assiette au beurre. Les illustrateurs de l'Assiette au beurre, 2 Bde., Mémoire de l'école du Louvre 1975; DIES., L'Assiette au beurre, in: Nouvelles de l'estampe 23 (1975), S. 7-17; Sepp HIEKISCH-PICARD, Die Zeitschriften »Gil Blas illustré«, »Le Rire« und »L'Assiette au beurre«, in: Gerhard LANGEMEYER (Hg.), Bilderwelten II, Dortmund 1986, S. 27-33.

[56] LETHÈVE, Caricature, S. 54: Den Anfang machte im Jahr 1887 die Zeitung *La Nation*. Zuvor hatte die von Victor Hugo gegründete Zeitung *Le Peuple souverain* im Jahr 1872 bereits zwei Karikaturen von Daumier und André Gill veröffentlicht.

[57] Dazu DELPORTE, Presse, S. 100f.: »Entre la fin du Second Empire et la veille de la Grande Guerre, la place du journal dans l'univers quotidien a complètement changé. La grande presse populaire a brisé les clivages qui dominaient encore vers 1880. En 1914, non seulement le quotidien est devenu un objet de consommation courante, mais les éléments qui, encore vers 1880, marquaient une frontière infranchissable entre public des élites et public populaire sont tombés: prix, mode d'achat, format se sont unifiés. Les trois quarts des quotidiens sont vendus à un sou, au numéro, sur grand format«. Zu den Elementen, die eine breite Schicht für die Zeitungslektüre gewannen, gehörten etwa der Fortsetzungsroman oder die *faits divers*, die allmählich die Funktion der *canards* und ihrer Sensationsberichte übernahmen (ibid., 102). Dazu auch MARTIN, Médias, S. 76-78. Ermöglicht wurde die Aufnahme der Karikatur in die Tageszeitung nicht zuletzt durch fortschrittliche Techniken, die den gleichzeitigen Druck von Bild und Text ermöglichten. Vgl. TILLIER, Traits indécis, S. 89.

[58] MOLLIER, Parfum.

[59] DELPORTE, Presse, S. 108. Gleichzeitig hielt auch die illustrierte Werbung zunehmend in die Zeitungen Einzug. Vgl. dazu Gilles FEYEL, Presse et publicité en France (XVIII[e] et XIX[e] siècles), in: Revue historique 310 (2003), S. 837-868. Um die Jahrhundertwende wurden auch illustrierte Sonntagsbeilagen immer häufiger, die allerdings kaum Karikaturen enthalten.

pient von Karikaturen war hierbei also in erster Linie Leser[60]. Daß sich mit der technischen Reproduzierbarkeit künstlerischer Erzeugnisse auch deren Verhältnis zur Masse änderte, stellte schon Walter Benjamin fest[61]. Der Einzug der Karikatur in die *quotidiens* bereicherte diese das 19. Jahrhundert prägende Entwicklung zusätzlich um die Faktoren Quantität und Geschwindigkeit: Gegenüber den meist wöchentlich erscheinenden Satiremagazinen besaß die Tageszeitung einen nicht zu unterschätzenden Aktualitätsvorsprung[62], zudem erweiterte sich aufgrund der viel höheren Auflagen der Kreis der möglichen Rezipienten erheblich.

Die Karikatur, und besonders die politische, sah sich jedoch auch hier vor Probleme gestellt:

> Le caractère violemment polémique des caricatures sied mal à une presse soucieuse de plaire à un large public; toutefois, au-delà des excès qui se manifestèrent alors dans les compositions graphiques, l'affaire Dreyfus a montré l'attraction exercée par ce mode de communication[63].

Nicht zufällig aber spielte die Karikatur im Rahmen der Dreyfusaffäre in der nicht-satirischen Tagespresse eine nicht zu unterschätzende Rolle[64]. Zeitungen, die sich für eine der beiden Seiten entschieden hatten, weisen eine hohe Dichte an äußerst bedeutsamen Karikaturen auf. Dazu zählen im Lager der *dreyfusards* etwa *Le Siècle*[65] oder *Le Petit Bleu de Paris*, auf der Gegenseite das tendenziell antisemitische Blatt *L'Intransigeant*. Das Massenblatt *Le Figaro* dagegen veröffentlichte trotz seiner gegen Dreyfus gerichteten Grundhaltung Arbeiten von Karikaturisten beider Lager. Eine Tendenz zur gedämpften Neutralität in dieser das ganze Land in Atem haltenden Angelegenheit prägt auch die Zeitschrift *Le Rire*[66]. Man muß hier also wohl von anderen, subtile-

[60] Dadurch unterscheidet sich die Rezeption von der meist in Periodika integrierten Bildpublizistik des ausgehenden 19. Jahrhunderts von der frühneuzeitlichen, die von einem in hohem Maße analphabetischen Publikum aufgenommen wurde.

[61] Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Ders., Gesammelte Schriften, Bd. 1, 2, Frankfurt a. M. 1974, S. 459.

[62] Fuchs, Karikatur, S. 352, sieht in dem Vordringen der Karikatur in die Tageszeitungen sogar den wichtigsten Fortschritt der Gattung überhaupt: »Der größte Sieg, den die moderne Karikatur in Frankreich errungen hat, ist die Eroberung der ernsten Tagespresse. Die Tagespresse hat aber nicht nur vermöge ihrer Mittel die ersten Kräfte in ihre Dienste gespannt, Forain, Caran d'Ache, Hermann Paul, usw., sondern sie hat auch, und gerade das ist das Wichtige, in der Aktualität der Witzblattpresse für alle Zeiten den Rang abgelaufen. Was eben erst aus der Hand des Zeichners hervorging, ist kaum zwölf Stunden später in der Hand von Hunderttausenden«.

[63] Ibid.

[64] Zur Rolle des Bildes in der Dreyfusaffäre vgl. auch Prochasson, L'Affaire, S. 238f.: »L'image a ainsi contribué à créer ou à nourrir des opinions, seules juges des joutes oratoires durant l'Affaire. Au tournant du siècle, elle acquiert une nouvelle part de l'autonomie, dispose de ses codes propres et développe ses références. Elle se trouve ainsi au centre d'une culture de masse en voie de constitution«.

[65] Die Bildbeiträge von Ibels wurden zudem im *Album du siècle* veröffentlicht.

[66] Dazu Bacholle, »Le Rire«, S. 14.

ren Formen der Zensur ausgehen, die sowohl innerhalb der Redaktionen als auch in den Köpfen der Künstler stattfand. Auch hier sollte indessen genau unterschieden werden: Das sich zunehmend aufsplitternde politische Spektrum fand seinen Widerhall naturgemäß auch bei den Künstlern selbst und erschwerte die Identifikation eines gemeinsamen Gegners oft erheblich. Prorepublikanische und antiklerikale Überzeugungen, die bis 1880 verbindend gewesen waren, reichten als gemeinsame Grundlage nicht mehr aus. Dies zeigte sich erstmals bei der Rezeption der Boulangeraffäre, und, in noch wesentlich stärkerem Maße, im Fall Dreyfus, der nicht zuletzt eine vorübergehende Spaltung des Künstlerkreises am Montmartre nach sich zog[67]. Dieses ungemein produktive Milieu spiegelt auch den unglaublichen stilistischen Reichtum der Karikatur im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert wider[68]. Die hochinteressanten Wechselwirkungen zwischen künstlerischer Avantgarde und Karikatur sind ein äußerst wichtiger Faktor, der in seinen Auswirkungen noch keineswegs hinreichend erforscht wurde[69]. Die im Entstehen begriffene künstlerische Moderne mit ihrer neuartigen, stärker abstrahierenden Wirklichkeitskonstruktion ließ sich schon im Frühstadium des Impressionismus von der stilistischen Sprache der skizzenhaften Pressezeichnung inspirieren[70]. Die gegenseitige Befruchtung zeugt in hohem Maße auch von dem Einfluß, den die stetig wachsende Presselandschaft auf die sich verändernden Sehgewohnheiten ausübte[71]. Die Maler-Karikaturisten gehörten da-

[67] Dazu GERVEREAU, S'engager, S. 197: »De cette façon, il apparaît que si l'affaire Dreyfus a mobilisé les passions des dessinateurs en 1898-1899, elle n'en a pas pour autant réellement divisé le milieu, qui continue de se côtoyer dans divers organes de presse«. Im übrigen erwies sich die Solidarität der Künstler untereinander als tragfähiges Netz. FUCHS, Karikatur, S. 358, berichtet, daß der Karikaturist Blass nach seiner plötzlichen Entlassung aus den Diensten des legitimistischen Magazins *Le Triboulet* allein durch die Unterstützung der Kollegen vom Montmartre mit seiner Familie überleben konnte.

[68] Vgl. dazu allg. Sepp HIEKISCH-PICARD, Künstlerische Tendenzen der französischen satirischen Illustration um 1900, in: LANGEMEYER, Bilderwelten II, S. 18-26.

[69] Vgl. zu den vielfältigen Beziehungen der Künstler untereinander etwa Phillip Dennis CATE, Patricia ECKERT BOYER, The Circle of Toulouse-Lautrec. An Exhibition of the Work of the Artist and his Close Associates, Ausstellungskatalog, Rutgers 1986. Zu den Maler-Karikaturisten vgl. Ralph SHIKES, Steven HELLER, The Art of Satire. Painters as Caricaturists and Cartoonists from Delacroix to Picasso, New York 1984. Zu den Wechselwirkungen zwischen Malerei und Karikatur im Werk von Camille Pissarro und Théophile Alexandre Steinlen vgl. Daniela KNEISSL, Réflexions sur la Ville Lumière: le symbolisme de l'éclairage artificiel dans la peinture et la caricature à la fin du XIX[e] siècle, in: Ridiculosa 11 (2004), S. 235-245.

[70] Joel ISAACSON, Impressionism and Journalistic Illustration, in: Arts Magazine 56 (1982), S. 95-115.

[71] Zum Wahrnehmungsproblem des ausgehenden 19. Jahrhunderts vgl. besonders Kap. 8.2.2. Zur Bevorzugung graphischer gegenüber malerischen Techniken für die Reproduktion der sich stetig verändernden Wirklichkeit vgl. auch Richard THOMSON, Styling the City. Observation and Perception in Print Albums of the 1890s, in: Phillip Dennis CATE u. a. (Hg.), Prints abound. Paris in the 1890s, Washington, London 2000, S. 50: »The print – its graphic range quickly adaptable to the nuances of the now; its scale, immediacy, and

bei ganz unterschiedlichen künstlerischen Strömungen an, darunter, um nur einige zu nennen, die Pointilisten Paul Signac, Maximilien Luce oder Lucien Pissarro, die den Nabis zugeordneten, aber untereinander stilistisch kaum vergleichbaren Künstler Félix Vallotton[72] und Henri-Gabriel Ibels[73] – letzterer auch bekannt als *Nabi journaliste* – oder der treffend als »poetischer Realist« bezeichnete gebürtige Schweizer Théophile-Alexandre Steinlen[74]. Besonders Steinlen muß als der vielleicht wichtigste Vertreter der neuen sozialen Karikatur gelten, in der die bedrückende Realität der untersten Schichten ein ebenso ausdrucksstarkes wie ästhetisch ausgefeiltes Sprachrohr fand[75].

Allen diesen Künstlern gemeinsam aber war ein gesteigertes Interesse an den sozialen Prozessen der Großstadt, deren neue Erfahrungswelten sie mit veränderten Techniken darstellen und interpretieren wollten. Das gesellschaftliche Potential dieser Prozesse spiegelte sich naturgemäß auch in der politischen Karikatur und trug zur Ausbildung einer neuen, sozialpolitischen Bildsprache bei. Zahlreiche Beispiele für diese Wechselwirkung finden sich in den Arbeiten der *dreyfusards*.

Gesellschaftlicher Veränderungswille brachte auch unter den Künstlern radikalere Persönlichkeiten hervor, wobei vor allem der gewerkschaftlich engagierte Jules Grandjouan zu nennen ist, dem die sozialistische Agitationskarikatur entscheidende Anstöße verdankte[76].

availibility making it a close cousin to caricature, was the ideal medium for conveying the febrile modernity of fin-de-siècle France«.

[72] Zu Vallotton vgl. Félix Vallotton: gravures sur bois. Préface de Manuel Jover, Ausstellungskatalog, Monaco 1993; Ashley St. James, Vallotton dessinateur de presse, Paris 1979. Die Holzschnitte und Lithographien von Vallotton fallen durch die Ausschließlichkeit des Kontrastes zwischen Schwarz und Weiß auf. Zwar nutzt er dies in seinen politischen Beiträgen während der Dreyfusaffäre durchaus symbolisch, doch in erster Linie muß hier auf den enormen Einfluß der japanischen Holzschnittkunst im Frankreich des späten 19. Jahrhunderts verwiesen werden, wobei Vallotton sich offenbar in erster Linie von den traditionellen Darstellungen des No-Theaters inspirieren ließ.

[73] Zu Ibels vgl. J.-H. O'Toole, Henri-Gabriel Ibels: Nabi journaliste, in: Gazette des beaux-arts 99 (1992), S. 31-38; Anne-Marie Sauvage, Henri-Gabriel Ibels: le Nabi journaliste: l'œuvre graphique des années 1890, in: Nouvelles de l'estampe 129 (1993), S. 25-33.

[74] Peter Dittmar, Théophile Alexandre Steinlen. Ein poetischer Realist in der Epoche des Jugendstils, Zürich 1984.

[75] Zum Begriff der sozialen Karikatur vgl. Fuchs, Karikatur, S. 424: »Mit der wachsenden Einsicht, daß die Arbeit nicht mehr schöne, erhebende Lebensaufgabe ist, sondern für die große Masse der Menschen Last und Fluch bedeutet, entstand die moderne sogenannte soziale Karikatur, die Elendskarikatur, die die Last und den Fluch der Arbeit mit entsprechend düsteren Farben illustrierte«.

[76] Darüberhinaus gilt Grandjouan als der Begründer des illustrierten politischen Plakats in Frankreich. Vgl. dazu Jules Grandjouan: créateur de l'affiche politique illustrée en France, Ausstellungskatalog, hg. v. Musée d'Histoire contemporaine, Paris 2001. Das illustrierte politische Plakat im eigentlichen Sinne ist dabei von den bis Ende des 19. Jahrhunderts vorherrschenden Werbeplakaten für politische Presseorgane zu unterscheiden, auch wenn die politische Aussagekraft dieser Informationsträger außer Frage steht. (Vgl. dazu etwa Ogés Farbplakat für die Zeitung *La Lanterne anticléricale*, Kap. 5.3.)

Neben der politischen und künstlerischen Überzeugung aber spielten bei der Themenwahl die Notwendigkeiten des wirtschaftlichen Überlebens eine mindestens genauso große Rolle: Mit der Zahl der Publikationsorgane wuchs naturgemäß auch die Anzahl der Künstler. Um die Wende zum 20. Jahrhundert nahm der Strom der Maler nach Paris in nie gekanntem Maße zu. Die Zahl der am Salon des indépendants teilnehmenden Künstler sprechen für sich: Stellten noch im Jahr 1900 nur 164 Künstler ihre Werke aus, so waren es ein Jahr später bereits 1012, eine Zahl, die sich 1905 mit 4209 Teilnehmern vervierfachte und bis 1909 auf 6701 Aussteller anwuchs[77]. Der Marktwert vieler dieser Neuankömmlinge, die sich zwangsläufig der Presseillustration zuwandten, war häufig gering, das künstlerische Potential wurde, gerade im politisch-satirischen Bereich, wohl oft genug aus wirtschaftlichen Erwägungen den Wünschen der Auftraggeber unterstellt:

Many contributed satirical sketches or caricatures, occasionally even strongly political drawings, to the ›journaux amusants‹, especially *Le Rire* or *Le Courrier français*, for which they were paid sometimes generously, other times not at all. Many managed to scrape by, but protest was in the air. The most social-minded of the artists often turned toward anarchism as the political expression of their reaction against the injustices they observed and the frustrations of their own condition[78].

Der Unterschied zwischen Anspruch und Wirklichkeit wurde auch von vielen etablierten Karikaturisten oft als nicht minder groß empfunden, zumal nicht wenige ihre Abhängigkeit von der Pressezeichnung als persönliches Scheitern empfanden[79].

Die eigene Meinung geriet dabei nicht selten ins Hintertreffen: Die teils erstaunliche Anzahl von Pseudonymen verweist oft auf die Tätigkeit eines Künstlers für einander politisch entgegengesetzte Lager. Ob diese Haltung politischer Gleichgültigkeit, finanzieller Berechnung oder schlicht der Resignation entsprang, kann meist nur vermutet werden[80]. Verwiesen sei hier

[77] Ralph SHIKES, Five Artists in the Service of Politics in the Pages of »L'Assiette au beurre«, in: Henry A. MILLON, Linda NOCHLIN (Hg.), Art and Architecture in the Service of Politics, Boston 1978, S. 162.

[78] Ibid.

[79] Zur vagen Definition des Pressezeichners Ende des 19. Jahrhunderts vgl. TILLIER, Traits indécis, S. 99:»Le dessinateur de presse jouit d'un statut particulièrement ambigu, procédant confusément de l'illustrateur médiocre, de l'artiste raté, du crayonneur vénal, du journaliste de rang inférieur, du propagandiste acharné ou de la personnalité engagée«. Die Entwicklung zum (Bild-)Journalismus durchlief dieser Beruf erst zwischen 1920 und 1930. Dazu Christian DELPORTE, Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste, in: Vingtième Siècle 35 (1992), S. 29-42. Zu der gespaltenen Haltung vieler hauptberuflicher Karikaturisten zu ihrem eigenen Tun vgl. LETHÈVE, Caricature, S. 40: »Pour les artistes qui ont poursuivi leur carrière dans l'image satirique, il semble bien que beaucoup aient difficilement accepté l'abandon d'un idéal plus ambitieux. Rares sont ceux qui ne se sont pas au moins essayé à la grande peinture, quitte s'ils n'y ont pas réussi à se tenir pour des ratés, comme ces excellents acteurs comiques qui ne se consolent pas de renoncer à la tragédie«.

[80] Eine Sozialgeschichte der Karikaturisten im späten 19. Jahrhundert ist noch nicht geschrieben und würde angesichts der überwältigenden Zahl von Künstlern, deren persön-

etwa auf das Beispiel von Lemot, der unter seinem bürgerlichen Namen die wichtigsten Bildbeiträge zu dem kirchlichen Magazin *Le Pèlerin* lieferte und unter dem Pseudonym »Uzès« unter anderem für das libertäre Satiremagazin *Le Chat noir* arbeitete. Der Schüler des Starkarikaturisten André Gill betrachtete sich dabei selbst als künstlerisch gescheitert[81]. Interessant ist auch der Fall von Valère Morland, der unter dem Pseudonym »Bobb« für *La Silhouette* gegen Dreyfus gerichtete Bilder schuf, und als »Kab« für die in Lyon erscheinende *Comédie politique* als *dreyfusard* in Erscheinung trat. Selbst bei sehr gut erforschten Künstlern wie Émile Cohl, der aufgrund seiner Pioniertätigkeit auf dem Gebiet des Animationsfilms starke Beachtung fand, blieben Einzelheiten über die politische Entwicklung im Unklaren. Dies gilt auch in diesem speziellen Fall hinsichtlich des im Rahmen der Dreyfusaffäre hervortretenden Antisemitismus: Unter dem Pseudonym »Chanteclair« arbeitete Cohl für das Blatt *La Libre Parole illustrée*, die Satirebeilage der extrem antisemitischen Zeitung *La Libre Parole*, ohne dabei seinerseits in wirklichen Antisemitismus zu verfallen. Ob diese Mitarbeit aus zumindest annähernder politischer Zustimmung oder allein finanziellen Gründen erfolgte, muß wie so oft im Dunkeln bleiben[82]. Auch im Fall von Théophile Alexandre Steinlen, der für *Le Chambard socialiste*, die erste illustrierte Arbeiterzeitschrift, unter dem Namen »Petit Pierre« arbeitete, muß von einer Verschleierung ausgegangen werden, die weniger radikale Kunden nicht abschrecken und vor eventueller Strafverfolgung schützen sollte – ebenso wie seine ebenfalls gelegentlich auftauchende Signatur »Jacques Caillou«. Anders als bei dieser eher halbherzigen Tarnung verhielt sich der Fall bei Lucien Pissarro, dem Sohn von Camille Pissarro, der ebenso wie sein Kollege Maximilien Luce seine Bildbeiträge für die anarchistische Zeitschrift *Le Père peinard* aus Angst vor Repressalien fast nie signierte[83].

liches Schicksal oft völlig im Dunkeln liegt, auch eine äußerst diffizile Aufgabe darstellen. Hilfreich für die Suche nach der politischen Position einzelner Karikaturisten ist das Lexikon von Solo, Saint-Martin, 5000 dessinateurs, das auch aufschlußreiche Zitate enthält.

[81] Ibid., S. 388: »Aujourd'hui, je fais des illustrations pour les petits bouquins, c'est gentil, ça fait bouillir le pot-au-feu – mais enfin, ce n'est pas du grand art, ou même de l'art moyen«. (A. Lemot, 1885.)

[82] Donald Crafton, Émile Cohl, Caricature, and Film, Princeton 1990, S. 60–63. Auch bei den direkt für eine Seite eintretenden Künstlern scheint selbst in dieser heiklen Frage politische Gegnerschaft und kollegiales Miteinander nicht unvereinbar gewesen zu sein: Ibels, wichtigster Zeichner von *Le Sifflet*, der wichtigsten Satirezeitschrift der *dreyfusards* und Forain, Gründer des die gegenteilige Fraktion vertretenden *Psst!...* sollen trotz ihres unablässig ausgefochtenen Bilderkriegs zur selben Zeit privat befreundet gewesen sein. Vgl. Inventaire du fonds français. Graveurs. Après 1800, Paris, BnF, Bd. 11, S. 19. Zu Forain vgl. Jacqueline Magne, Forain témoin de son temps. Une satire sociale, morale et politique, Marseille 1973; Dies., Forain et l'affaire Dreyfus, in: Nouvelles de l'estampe 8 (1973), S. 9–13; Bertrand Tillier, Virulences verbales et graphiques au cœur de l'affaire Dreyfus: le *Psst!...* de Forain et Caran d'Ache, in: Ridiculosa 6 (1999), S. 183–198.

[83] Dazu Denise Bazetoux, Luce, la politique et la presse, in: Dies., Jean Bouin-Luce, Maximilien Luce. Catalogue de l'œuvre peint, La Celle-Saint-Cloud 1986, Bd. 1, S. 146.

Diese wenigen Beispiele verdeutlichen, daß die Karikatur auch jenseits der eigentlichen Zensur keineswegs eine völlig ›freie‹ Kunstrichtung wurde.

Zweifellos ist das Verhältnis von künstlerischem Anspruch, politischer Überzeugung und Zugeständnissen an den Markt ein bestimmender, wenn auch schwer faßbarer Faktor. Für den politischen Gehalt der Ende des 19. Jahrhunderts in den Vordergrund tretenden sozialkritischen Karikatur scheint indessen besonders ein Aspekt von zentraler Bedeutung zu sein: Für die oft selbst von wirtschaftlicher Unsicherheit bedrohten Künstler war sie ein Mittel, die Kritik an den bestehenden Verhältnissen über das politische Tagesgeschehen hinaus in den Bereich gesellschaftlicher Mißstände auszuweiten, von denen sie selbst betroffen waren. Soziale Kritik wurde so zum unmittelbaren politischen Protest. Die spezifische Eigenschaft der sozialen Karikatur, niemals den leidenden Menschen zu karikieren, sondern seine Situation in drastischer Art und Weise anzuprangern und zur Metapher für das Elend an sich zu erklären, öffnet auch die Grenzen der politischen Karikatur und stellt die Frage nach ihrem Objekt neu. Eine strikte Trennung zwischen gesellschaftlicher und politischer Bildsatire, wie sie Michaela Siebe[84] vorschlägt, erscheint speziell für den Aktionsrahmen der vorliegenden Arbeit als wenig angemessen, da ein derartiger Filter viele aussagekräftige Interaktionen zwischen Politik und Alltagskultur ausblenden würde. Für eine mehrfach reflektierte Herangehensweise an das Phänomen des republikanischen Lichts und seine unterschiedlichen Repräsentationen wäre dies fatal.

Soziale Kritik nämlich reflektiert in der Karikatur und kritischen Grafik des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts stets auch das Verhältnis zwischen Anspruch und Wirklichkeit der Republik und ihrer Rolle als Vermittlerin der *lumières* in all ihren Erscheinungsformen.

[84] Dazu Michaele SIEBE, Von der Revolution zum nationalen Feindbild. Frankreich und Deutschland in der politischen Karikatur des 19. Jahrhunderts. »Kladderadatsch« und »Charivari«, Münster 1995, S. 16: Siebe unterscheidet zwischen »Gesellschaftssatire«, die sich mit Themen wie Mode, Sitten, Alltagsereignissen und kulturellen Verhaltensmustern befaßt, sowie »politischer Karikatur«: Letztere »bezieht sich explizit auf das aktuelle Tagesgeschehen und nimmt dazu Stellung«. Diese Unterscheidung übernimmt auch Dieter GRÜNEWALD, Zwischen Kunst und Journalismus. Politische Karikaturen, in: DERS. (Hg.), Politische Karikatur. Zwischen Journalismus und Kunst, Weimar 2002, S. 9-24, der den Begriff der politischen Karikatur jedoch auf Darstellungen ausweitet, deren Funktion es sei, »politische Positionen metaphorisch zu thematisieren«. Für Siebes Untersuchungsgebiet, nämlich die Entstehung national geprägter Feindbilder in Deutschland und Frankreich während des II. Empire, ist dieses Schema sicherlich relativ unproblematisch. Auf dem Feld innenpolitischer Auseinandersetzungen tauchen hier jedoch große Probleme auf, da in Zeiten der Zensur oft gerade vordergründig unpolitische Themen als Tarnung für die Kritik an den politischen Verhältnissen dienen. Dies zeigt etwa das in Kap. 3.2.2. aufgeführte Beispiel von Daumiers Sequenz zu Babinets Verdunkelungstheorie.

5. »NOUVELLE ÈRE« ODER »LÉGENDE NOIRE« DIE COMMUNE IM BILDGEDÄCHTNIS DER REPUBLIK

5.1. »Le magnifique incendie du progrès, c'est Paris qui l'attise« Paris als »ville solaire« und mythisches Lichtzentrum der Revolution

Die III. Französische Republik wurde am 4. September 1870 inmitten des deutsch-französischen Krieges gegründet und trat damit ein schweres Erbe an[1]: Die während der Belagerung von Paris erlittenen Entbehrungen, der Verlust des Elsaß' und Lothringens und die erniedrigenden Friedensbedingungen[2] wurden als unmittelbarer Angriff auf das Selbstverständnis Frankreichs als führender Kulturnation empfunden. Eine dunkle Epoche schien somit angebrochen zu sein. Der enge Zusammenhang mit dem Mythos der *lumières* kommt klar in Honoré Daumiers Karikatur *La France-Prométhée et l'aigle-vautour*[3] zum Ausdruck. Wie der Lichtbringer Prometheus[4] wird auch die an den Felsen gekettete France grausam bestraft. Dabei läßt die Mutation des (preußischen) Adlers zum *aigle-vautour* im Unklaren, ob Frankreich überhaupt noch am Leben ist, denn der Geier als Aasfresser vergreift sich eigentlich nur an Kadavern[5]. Nicht zufällig erinnert dieses Blatt an ein früheres: *Page d'histoire*, erschienen in *Le Charivari* am 16. November 1870, zeigt den Adler als kaiserliches Wappentier des II. Empire, erschlagen von Victor Hugos Gedichtband *Les Châtiments* und gleichzeitig getroffen von einem

[1] Zur Republikgründung vgl. Jacques CHASTENET, Histoire de la Troisième République, Bd. 1: Enfance et jeunesse, Paris 1952; CARON, Frankreich im Zeitalter des Imperialismus, S. 217–229. Zum deutsch-französischen Krieg in der Karikatur vgl. Angela BORK u.a. (Hg.), Die politische Lithographie im Kampf um die Pariser Kommune, Ausstellungskatalog, Köln 1976; Die Zeitschrift »La Charge« und Karikaturen von 1871. Ausstellungskatalog, hg. v. d. Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1991; Ouriel RESHEF, Guerre, mythes et caricature. Au berceau d'une mentalité française, Paris 1984.

[2] Insgesamt mußte Frankreich 5 Mrd. Goldfrancs Entschädigung an das Deutsche Reich zahlen und verlor ca. 15000 km² Territorium. Vgl. CARON, Frankreich im Zeitalter des Imperialismus, S. 241. Zu den kulturellen Konsequenzen der Niederlage nach 1871 vgl. Wolfgang SCHIVELBUSCH, Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865 – Frankreich 1871 – Deutschland 1918, Berlin 2001, S. 123–224.

[3] *Le Charivari*, *Actualités*, 13.2.1871. Abgebildet bei LETHÈVE, Caricature, S. 13.

[4] Vgl. dazu Kap. 2.1.2.

[5] Eine ähnliche Haltung kommt in Daumiers Karikatur über die Annexion des Elsaß' und Lothringens zum Ausdruck. Während andere Künstler diese als grausame Amputation darstellen, die – gewöhnlich von Thiers – am makellos schönen Leib der blühenden *France* vorgenommen wurde, zeigt Daumier die regungslose Gestalt einer offenbar toten Frau auf dem Seziertisch, umgeben von einer schweigenden Menge, nur kommentiert durch den Satz: »Qui prendra le couteau«?, in: *Le Charivari*, 16.2.1871 (D 3458).

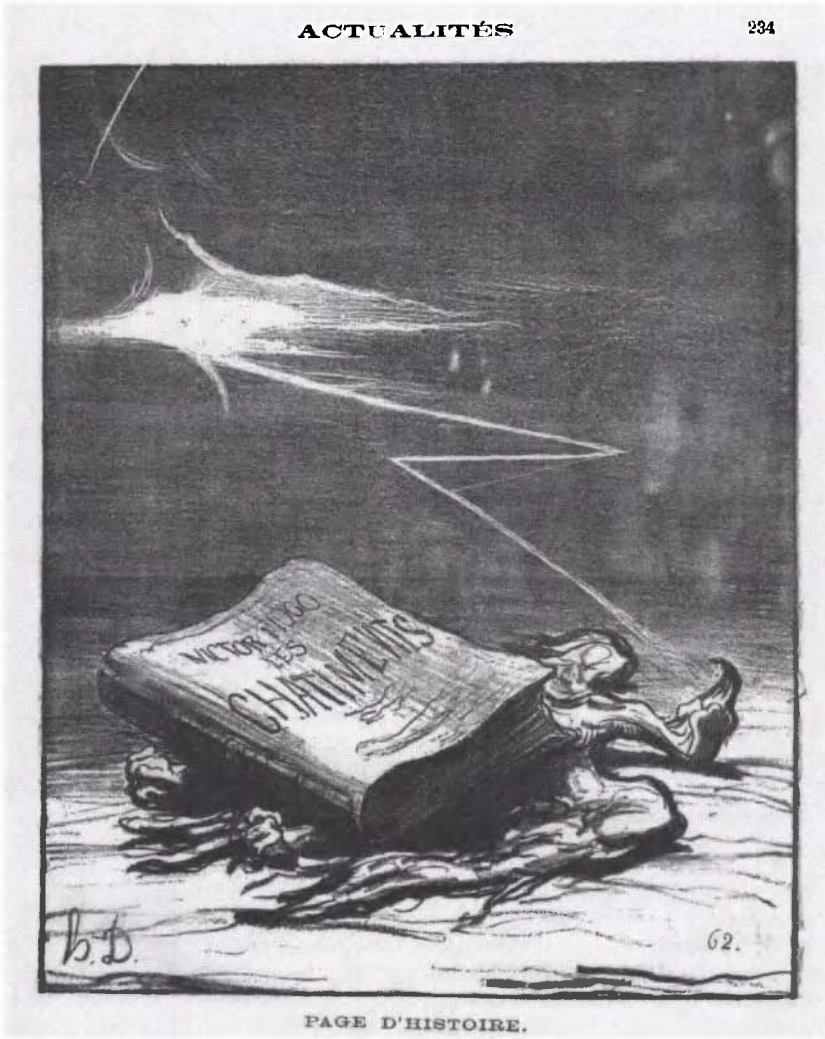


Abb. 3 Honore Daumier: Page d'histoire, in: Le Charivari, 16.11.1870. UB Frankfurt.

gleißenden Blitz, der kraftvoll den von schwarzen Wolken verhangenen Himmel durchbricht (Abb. 3). Diese zeitlich noch vor dem eigentlichen Triumph des Lichtes lokalisierte Szene könnte sich direkt auf die wohl berühmteste Stelle der *Châtiments* beziehen: »Ô République universelle! / Tu n'es encore que l'étincelle, / Demain tu seras le soleil«[6].

[6] Victor Hugo, Lux 1, in: Les Châtiments, in: Ders., Œuvres complètes, Bd. 5, Paris 1985, S. 202.

Der Funke aber ist nun zum Blitz geworden, der die Strafe vollzieht, ehe die Sonne der Republik aufgehen kann. Die beide Bilder verbindende Symbolik des Adlers verdeutlicht, daß die gerade überwunden geglaubte Unfreiheit des II. Empire durch eine andere ersetzt wird, die sich zudem in europäische Dimensionen ausdehnen könnte: Diese Befürchtung spricht aus der ebenfalls in der Serie *Actualités* erschienenen Lithographie *L'Éclipse sera-t-elle totale?*[7]: Vor die strahlende Sonne mit der Inschrift *liberté*, die den Kontinent Europa bescheint, schiebt sich drohend eine Hand mit der preußischen Pickelhaube, die eine künstliche Sonnenfinsternis erzeugt[8]. Nur einen Tag nach der Veröffentlichung dieses Blattes, am 18. März 1871, scheiterte der Versuch, die Pariser Nationalgarde zu entwaffnen, und verschiedene Gruppierungen aus Jakobinern und Sozialisten jeder Couleur brachten die Stadt unter ihre Kontrolle. Noch in der Nacht besetzten die Vertreter der neuen, direkt demokratischen Republik das Hôtel de Ville[9]. Der satirisch-politische Diskurs verschob sich daraufhin in den Bereich der sozialen Spannungen und Gegensätze und manifestierte sich als direkte Kontroverse zwischen der Versailler Regierung und großen Teilen der Pariser Bevölkerung, die nach den Entbehrungen der Belagerung die Kapitulation Ende Februar als Verrat empfanden[10].

[7] In: *Le Charivari*, 17.3.1871 (D 3820). Zu diesem Blatt Ursula E. Koch, Vom Völkerfrühling zum deutsch-französischen Krieg (1848 bis 1870/71). Das Bild des Nachbarn im satirischen Vergleich am Beispiel der Pariser Tageszeitung *Le Charivari* und des Berliner Wochenblattes Kladderadatsch, in: Rütten u.a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S. 427 (und ibid., Abb. 456): »Wie wohl viele seiner Landsleute schenkte der Künstler der in der Kaiserproklamation ausgesprochenen Absage an weitere kriegerische Eroberungen keinen Glauben«.

[8] Zeitgleich existierten allerdings auch Bilder, die das neu gegründete deutsche Kaiserreich als kurzlebigen Anachronismus darstellten. Das 1871 entstandene Blatt *Soleil levant* von Mobb zeigt den preußischen König, der vor der Sonne der *République allemande* die Flucht ergreift. Vgl. Ducatel, Bd. 1, S. 57. Besonders interessant ist ein Blatt von Paul Klenck: *La Dégringolade*. BnF., Est., Eingangsstempel: 6.9.1871. Es zeigt den preußischen König und den Kronprinzen bei dem Versuch, die Sonne mit Seilen festzubinden. Auch Napoleon III. hatte ein solches Seil in der Hand, die sich unter ihm drehende Erdkugel hat ihn aber bereits auf seinem Standplatz Sedan den Boden unter den Füßen verlieren lassen und ihn – im wahrsten Sinne des Wortes – vom Erdboden hinweggefegt. Es ist also nur eine Frage der Zeit, bis die beiden deutschen Monarchen auf ihrem Standpunkt Berlin dasselbe Schicksal ereilen wird. Der verzweifelte Versuch, die Sonne so wie einst der biblische Josua anzuhalten, steht für ein überkommenes, traditionelles Weltbild. Wer nicht einmal erkennt, wo die Bewegung wirklich stattfindet, wird zwangsläufig von der Ereignissen überrollt: »Libre à vous d'essayer par un effort suprême / D'arrêter le soleil... Risibles Josués!... / La terre tournera... vous serez conspués«.

[9] Vgl. Caron, Frankreich im Zeitalter des Imperialismus, S. 242–244; Charles Bloch, Die Dritte Französische Republik. Entwicklung und Kampf einer Parlamentarischen Demokratie (1870–1940), Stuttgart 1972, S. 33.

[10] Vgl. dazu Chastenet, Histoire de la Troisième République, Bd. 1, S. 56–64. Die unpopulärste Maßnahme war dabei die sofortige Fälligkeit der zwischen 13. August und dem 13. November 1870 gestundeten Mieten und Rechnungen.

Die starke Sehnsucht nach sozialer Gerechtigkeit stellte Pilotell[11] in einem Blatt seiner Einblattdruckserie *Actualités* dar: Die *République sociale* schlägt als Blitz über der Julisäule ein, vorbei an einer Reihe an *éteignoirs* erinnernden, für ihren Zweck ungeeigneten Blitzableitern: »Vos paratonnerres ne conjureront pas l'orage«[12].

Die Ähnlichkeit mit Daumiers bereits erwähnter *Page d'histoire*[13] wirkt dabei wie eine bewußte Steigerung der strafenden Instanz zur handelnden Macht. Gleichzeitig wird die symbolische Szenerie durch die Julisäule eindeutig lokalisiert. An der legendären Stelle des Bastillesturms wird das durch die Französische Revolution begonnene Werk nun endgültig vollendet. Dabei wird die Julisäule jedoch nicht nur vom Mythos der Bastille überlagert: Als Hinterlassenschaft von Louis-Philippe ist sie ebenso das Symbol seines auf eine liberalistische Wirtschaftspolitik gegründeten Regimes, das dem Versprechen der *République sociale* diametral entgegensteht. Die materielle Symbolik des goldenen Genius wird vom blendenden Licht des Blitzes überstrahlt, die zum Himmel strebende Säule[14] reicht nicht im Entferntesten an den mythischen Herkunftsort des Blitzes heran. Nichtsdestoweniger verwebt sich die Symbolik des überlegenen, natürlichen Lichtereignisses auf das Engste mit der Stadt Paris selbst. Auch Pilotells in derselben Serie publiziertes Blatt *La lumière leur fait peur...*[15] zitiert den Lichtmythos von Paris: Als Zentrum der Revolution erscheint der Name der Stadt im Mittelpunkt der flammenden Sonne, vor deren Glanz die als Nachtvögel dargestellten Vertreter der Versailler Regierung in die Dunkelheit flüchten. Das Gegensatzpaar Paris – Versailles fügt sich im Rahmen des übermächtigen Revolutionsmythos nahtlos in das tradierte Modell Licht – Finsternis. Noch im Januar 1871 hatte Daumier die Sonne der Republik dargestellt, deren Leuchten die versammelten Monarchen Europas in Angst und Schrecken versetzt[16]. In Pilotells Karikatur aber

[11] Zu Pilotells Engagement in der Commune vgl. SÁNCHEZ, Organizing Independence, S. 42; TILLIER, La Commune de Paris, S. 316-325.

[12] Blatt Nr. 13., Lithographie, BnF., Est. Vgl. James A. LEITH, The War of Images Surrounding the Commune, in: DERS. (Hg.), Images of the Commune, Montreal, London 1987, S. 118, Abb. 33.

[13] Schon der Titel der Sammlung – *Actualités* – lehnt sich explizit an die gleichnamige Serie in *Le Charivari* an.

[14] Zur vertikalen Symbolik in der Französischen Revolution vgl. Kap. 3.1. Symbolisch war die Julisäule bereits am 24. Februar von der Revolution in Besitz genommen worden: Nach dem Vorabprotest gegen ihre Entlassung marschierten die Nationalgardisten an der Julisäule vorbei, die einer von ihnen mit der roten Fahne bekrönte. Vgl. CHASTENET, Histoire de la Troisième République, Bd. 1, S. 66. Die Fahne wurde so zum eindeutig übergeordneten Symbol erhoben.

[15] Blatt Nr. 21, Lithographie, BnF, Est. Vgl. REICHARDT, Lumières, S. 166, Abb. 49; DUCATEL, Histoire, Bd. 1, S. 97.

[16] In: *Le Charivari*, 21. 1. 1871: *Leur Mane, Thecel, Phares* (D 3841). Vgl. LE MEN, Lanterne magique, S. 221. Die Erscheinung der flammenden Sonne nimmt Bezug auf das Gastmahl des Belsazar.

schreckt das Licht diejenigen, die sich als die legitimen Vertreter der Republik sehen: Besonders Adolphe Thiers, als erklärter Gegner der Republik zunächst Chef der Exekutive, nach der Niederschlagung der Commune erster Präsident der Republik[17], verdeutlicht die Absurdität im Verhältnis von Versailler Regierung und Republik. Die Reaktion ist dabei ebenso untrennbar und absolut mit Versailles verbunden wie der Begriff *Commune* mit Paris und seiner revolutionären Tradition[18]: Paris allein garantiert nun die ungetrübte Leuchtkraft des republikanischen Lichts[19]. Wenn also in Saïds Karikatur *Quelle tuile!* [20] Thiers und Außenminister Jules Favre hilflos vor der immensen Sonne des 18. März stehen, so ist hier der mythische Ort Paris mit dem symbolischen Neubeginn der Commune verschmolzen und erfährt so auch die Genese eines an den Ursprung zurückgeführten Revolutions- und Republikmodells.

Die Topik des neuen Tages, der die Nacht vertreibt, steht vordergründig noch ganz in der Tradition der Französischen Revolution, derer sich etwa die der Commune nahestehende Zeitung *La Révolution politique et sociale* häufig bedient: »Le vieux monde s'écroule. La nuit que recouvrait la terre déchire son linceul. L'aube apparaît. Salut, liberté! Salut, révolution bénie! [...] L'Aube se lève à l'horizon, la Liberté apparaît resplendissante. Il fait jour«[21]. Der zeitliche Abstand zwischen hoch am Himmel stehender Sonne und Morgenrot am Horizont aber spiegelt bereits den sich anbahnenden Konflikt zwischen fortschritts-optimistischer Erwartungshaltung und historischer Entwicklung. Schon in der Struktur der Commune scheint dieser Anachronismus begründet zu liegen: »C'est la première tentative historique d'un gouvernement de la classe ouvrière stimulée par une idéologie. C'est, par anticipation,

[17] Zu Thiers vgl. John P. T. Bury, Robert Thombs, Thiers 1797–1877. A Political Life, London 1986; Patrick H. Hutton, Historical Dictionary of the Third French Republic, 1870–1940, London 1986, Bd. 2, S. 1009f. Auf einer etwa gleichzeitig entstandenen Karikatur von Moloch will Thiers, dargestellt als Eule, mit seinen Erlassen den Kämpfern der Commune in den Rücken fallen. Ans Licht gebracht wird seine Tat von der Personifikation der Commune mit phrygischer Mütze und entblößter Brust, die Thiers mit einem Spiegel blendet. *Les Circulaires de M. Thiers*. BnF., Est. Vgl. Paul Ducatel, Histoire de la III^e^ République vue par la presse satirique et l'imagerie populaire, 4 Bde., Paris 1973–1978, Bd. 1 (1973), S. 108.

[18] Chastenet, Histoire de la Troisième République, Bd. 1, S. 82f.: »Pour la masse, le mot [Commune] évoquait surtout le souvenir des grandes journées révolutionnaires de 1793, alors que la Commune (c'est-à-dire la municipalité) parisienne faisait trembler la Convention et que, par son intermédiaire, le peuple de Paris régissait la France«. Darin manifestiert sich auch der Kontrast zu den größtenteils royalistischen, aus der Provinz stammenden Abgeordneten – den *ruraux* – der *Assemblée nationale* in Bordeaux. Ibid., S. 84.

[19] Ibid.: »Paris est profondément, mystiquement républicain«.

[20] *Actualités*, Blatt 2. Vgl. Brebeck, Charmeil, Entstehung der Dritten Republik, Kat. 20; Leith, War of Images, S. 119; Ducatel, Histoire, Bd. 1, S. 97.

[21] In: *La Révolution politique et sociale*, 9.4.1871. Zu dieser Zeitung vgl. Maillard, Histoire, S. 191.

la première des révolutions du XX^e siècle«[22]. Das Scheitern der Commune als vorweggenommener Gesellschaftsentwurf wirkt sich explizit auf die sozialistische Lichtsymbolik der III. Republik aus. Die Sonne wird an den fernen Horizont entrücken, der den zeitlichen Abstand symbolisierende Raum muß erst noch überwunden werden[23]. Im Kontext der Commune jedoch ist dieser Schritt für Paris sowohl ideell als auch räumlich bereits vollzogen: Das Motiv der Sonne am Horizont symbolisiert in der Karikatur der Commune die unmittelbare Verwirklichung der verheißungsvollen Zukunft, wie ein weiteres Blatt von Saïd verdeutlicht[24]: Die zweigeteilte Darstellung zeigt einen Angehörigen der besitzenden Klasse, der vor der aufsteigenden Sonne mit der Inschrift *Commune – 1871* flieht: »Celui qui possède: ça va mal«. Der Reiche ist aber ausgemergelt, im Gegensatz zum wohlgenährten Arbeiter, der dieselbe Sonne genießt: »Celui qui n'a rien: ça va bien«. Vorweggenommen ist also eine Verschiebung des Reichtums in der Gesellschaft, und zwar gelöst von materiellen Werten: Die Geldsäcke und das Portefeuille, das der vor dem Licht fliehende Reiche mit sich trägt, haben offensichtlich keinen Wert mehr und können ihn nicht mehr ernähren. Die Hoffnungen, die der Arbeiter in die Republik setzt, werden dagegen durch die Commune garantiert[25].

Die Machtergreifung findet ganz unverkennbar als (Rück-)Eroberung des (Licht-)Raumes statt, und manifestiert sich als Rückkehr der durch die Haussmannschen Reformen[26] an die Peripherie abgedrängten ärmeren Bevölkerungsschichten ins Zentrum, als »reconquête de la Ville par la Ville«[27].

[22] Alain REY, Révolution. Histoire d'un mot, Paris 1989, S. 221f. Die Stellung der Commune in der Revolutionsgeschichte ist zweifellos von verschiedenen Standpunkten aus unterschiedlich zu bewerten. Die große Häufung von Faktoren, die in der III. Republik Politik und Gesellschaft prägen sollten, verdeutlicht allerdings die Schlüsselstellung dieses Ereignisses für die Einleitung tiefgreifender gesellschaftlicher Paradigmenwechsel. René RÉMOND, L'anticléricalisme en France de 1815 à nos jours, Paris ²1999, S. 168, hebt den kompromißlosen Antiklerikalismus und Atheismus hervor: »son irreligion avance l'avenir«.

[23] Vgl. Kap. 9.3. Vgl. auch Alain PESSIN, Le mythe du peuple et la société française du XIX^e siècle, Paris 1992, S. 23: »Ainsi, s'il est vrai que spiritualiser le progrès, c'est le mettre à distance, en faire un objectif plus lointain, sinon un but incertain, réciproquement c'est concevoir la philosophie de l'histoire autrement que comme exercice de style et de pure logique«.

[24] LEITH, War of Images, S. 122, Abb. 39.

[25] CHASTENET, Histoire de la Troisième République, Bd. 1, S. 84: »C'est avec enthousiasme qu'au Quatre Septembre l'ouvrier parisien a salué la proclamation de la République. La République, c'est pour lui la justice sociale, le relèvement de sa condition, l'avènement politique de la classe à laquelle il appartient«.

[26] Dazu Jeanne GAILLARD, Paris, la ville. 1852–1870, Paris ²1997. Zur bildlichen Darstellung vgl. Margret KAMPMEYER-KÄDING, Paris unter dem zweiten Kaiserreich. Das Bild der Stadt in Presse, Guidenliteratur und populärer Graphik, Marburg 1990.

[27] Jacques ROUGERIE, Paris libre 1871, Paris 1971, S. 19: »La Commune de 1871, ce sera, pour une large part, la reprise du Paris central, du Paris véritable, avec son hôtel de ville par les exilés des quartiers extérieurs, de Paris par ses vrais Parisiens, la reconquête de la Ville par la Ville« (Großschreibung von Rougerie).

Die Beseitigung des unüberschaubaren, für Unruhen geradezu prädestinierten Gewirrs der mittelalterlichen Gassen durch die baulichen Maßnahmen Napoleons III. stellte sich ihrerseits als »conquête politique«[28] dar, mehr noch, als »une manifestation d'ordre social«[29], die eine Schaffung zweier gegensätzlicher Städte zu Folge hatte, »celle des riches et celle des autres«[30]. Die Umgestaltung des Zentrums, die raumöffnenden *percements*, die Anlage großzügiger Plätze und Boulevards sowie die konsequente Begrünung der Stadt wurden als veritabler Ausdruck zivilisatorischen Fortschritts begrüßt, wie besonders in Théophile Gautiers berühmtem Vergleich mit der Schaffung einer Kulturlandschaft durch die amerikanischen Siedler:

La civilisation, qui a besoin d'air, de soleil, d'espace pour son activité effrénée et son mouvement perpétuel, se taille de larges avenues dans le noir dédale des ruelles, des carrefours, des impasses de la vieille ville; elle abat les maisons comme le pionnier d'Amérique abat les arbres. Dans son genre, elle aussi défriche[31].

Dabei tritt der Aspekt der Reinigung besonders in den Vordergrund, und zwar in direkter Verbindung zur sozialen Hygiene:

La ville [...] s'aère, se nettoie, s'assainit et fait sa toilette de civilisation: plus de quartiers lépreux, plus de ruelles miasmatiques, plus de masures humides, où la misère s'accouple à l'épidémie et trop souvent au vice. Plus de tanières immondes, réceptacles du rachitisme et des scrofules. Les murailles pourries, salpêtrées et noires sont marquées du signe purificateur et s'effondrent pour laisser surgir de leurs décombres des habitations dignes de l'homme, dans lesquelles la santé descend avec l'air, et la pensée sereine avec la lumière du soleil[32].

Die Zerstörung von günstigem Wohnraum in den *vieux quartiers* und die extreme Steigerung der Grundstückspreise zwangen große Teile der ärmeren Bevölkerungsschichten, in die neuen *communes annexées* im Osten der Stadt zu ziehen[33], wo die ungesunden Lebensbedingungen ihre Fortsetzung fanden. Im Jahr 1870 prangerte Louis Lazare diese als *véritables Sibéries*[34] an, wo es von Straßenbeleuchtung und -befestigung bis hin zu sauberem Wasser an allem mangelte – »droits refusés à la Ville de Paris, d'où part le rayonnement qui éclaire le monde!«[35]. Das neue Paris präsentierte sich im Gegenzug als

[28] GAILLARD, Paris, la ville, S. 30.
[29] Ibid., S. 430.
[30] Ibid., S. 67.
[31] Théophile GAUTIER, Mosaïque des ruines, in: Paris et les Parisiens au XIX^e siècle, Paris 1856, S. 40. Der Abriß des Alten als unabdingbare Voraussetzung für die Entstehung des Neuen findet sich auch in der Bildsprache des Anarchismus wieder, worin sich die Wechselwirkung von *conquête – reconquête* fortsetzt. (Vgl. dazu Kap. 9.2.1 und 9.3.)
[32] Ibid., S. 42.
[33] GAILLARD, Paris, la ville, S. 430: »Ce projet propose une hiérarchisation de l'espace urbain qui refoule les populations les plus pauvres vers la périphérie«. Vgl. auch John M. MERRIMAN, Aux marges de la ville. Faubourgs et banlieues en France 1815–1870, Paris 1994, S. 289f.
[34] Louis LAZARE, Les quartiers de l'est de Paris et les communes suburbaines, Paris 1870, S. 63.
[35] Ibid., S. 235.

gesäuberter und befreiter Fortschrittsraum, in dem die Lichtsymbolik der modernen Großstadt ihren Ursprung hat[36].

Die Rückeroberung durch die Commune betrifft aber nicht nur den äußerlich sichtbaren Lichtraum, sondern auch den ideellen Lichtmythos von Paris als Wiege und Verfechterin der *lumières*, wie es besonders Victor Hugos »Introduction« zum anläßlich der Weltausstellung von 1867 verfaßten *Paris Guide* zum Ausdruck bringt:

La fonction de Paris, c'est la dispersion de l'idée. Secouer sur le monde l'inépuisable poignée des vérités, c'est son devoir et il le remplit. [...] Paris est un semeur. Où sème-t-il? Dans les ténèbres. Que sème-t-il? Des étincelles. [...] Le magnifique incendie du progrès, c'est Paris qui l'attise. [...] Voilà trois siècles surtout que Paris triomphe dans ce lumineux épanouissement de la raison, qu'il envoie de la civilisation aux quatre vents[37].

Hinter der vorgeschobenen Übersteigerung des Besuchs der Weltausstellung versteckt er dabei den in die Zukunft weisenden Entwurf einer universalen Republik mit Paris als Zentrum:

Ces yeux saturés de nuit viennent regarder la vérité. Le lever lointain du Droit Humain a blanchi leur sombre horizon. La Révolution française a jeté une traînée de flamme jusqu'à eux. Les plus reculés, les plus obscurs, les plus mal situés sur le ténébreux plan incliné de la barbarie ont aperçu le reflet et entendu l'écho. Ils savent qu'il y a une ville soleil; ils savent qu'il existe un peuple de réconciliation, une maison de démocratie, une nation ouverte[38].

Die Inbesitznahme dieser mythischen *ville solaire* – wie sie in Pilotells Karikatur *La lumière leur fait peur* ihren visuellen Ausdruck findet – als *espace populaire* und *espace révolutionnaire*[39] verdeutlicht den Anspruch auf das Erbe

[36] Vgl. Alain CORBIN, Le sang de Paris. Réflexions sur la généalogie de l'image de la capitale, in: DERS., Le temps, le désir et l'horreur. Essais sur le dix-neuvième siècle, Paris, 1991, S. 222: »La ville, épurée, que le peuple n'ensanglante plus, semble sortir du cauchemar. La netteté de l'espace public, nettoyé, désodorisé, protégé de toutes sortes d'épanchements, de stagnations et de fermentations, le déferlement des lumières, la circulation salutaire des produits et des êtres vulgivagues préparent le temps de l'extraversion, de l'ostentation, de l'exposition, la prolifération de la vitrine et le règne de la marchandise«. Allg. zur Entwicklung von Paris zum Modell der modernen Stadt vgl. Andreas WIRSCHING, Paris in der Neuzeit (1500–2000), in: Andreas SOHN, Hermann WEBER (Hg.), Hauptstädte und Global Cities an der Schwelle zum 21. Jahrhundert, Bochum 2000, S. 103–128.

[37] Victor HUGO, Introduction, in: Paris Guide, Paris 1867, S. XXVIf. Vgl. dazu Priscilla PARKHURST FERGUSON, Paris as Revolution. Writing the Nineteenth Century City, Berkeley 1994, S. 75: »Hugo finds in the Revolution the metaphor that will unify that fragmented civilization and the city that is its center«.
Von seinem Exil auf der Kanalinsel Guernsey aus findet Hugo dabei einen Weg, den Lichtmythos Paris als direkten Gegensatz zum II. Empire zu metaphorisieren: »Au moment où nous sommes, la coalition nocturne des vieux préjugés et des vieux régimes triomphe et croit Paris en détresse, à peu près comme les sauvages croient le soleil en danger pendant l'éclipse«. HUGO, Introduction, S. XXXIV.

[38] Ibid., S. XLIII.

[39] Vgl. dazu Jacques ROUGERIE, Espace populaire et espace révolutionnaire: Paris 1870–71, in: Institut d'histoire économique et sociale de l'université de Paris I: recherches et travaux. Bulletin 5 (1977), S. 77: »Et c'est surtout peut-être à la lumière [...] des événements

des Licht- und Freiheitsmythos[40]. Der durch die Haussmannschen Reformen äußerlich geweitete und geöffnete Raum wird nun auch im ideellen Sinne für alle zugänglich[41] und fügt sich so in das Muster des revolutionären Neubeginns und der Neuerstehung des Menschen[42].

révolutionnaires de 1870–1871 qu'on peut tester cette capacité de lutte et de résistance qui me paraît l'un des caractères fondamentaux de cet espace populaire révolutionnaire«.

[40] Albert Boime, Art and French Commune. Imagining Paris after War and Revolution, Princeton 1995, S.5: »The Commune tried to carve out a democratic public space where people of all classes could meet and interact on a plane of equality. Despite their fumbling and differences, the Communards shared a hope of maximizing freedom and autonomy the city offered and of making these available to all classes and groups. The cessation of normal work and trade during the brief Commune period granted a rare opportunity to working-class men and women to promenade along the boulevards and in the parks and to mingle with other classes during weekdays«.

[41] Auch im Werk des Schriftstellers und aktiven Communarden Jules Vallès wird das Paris der Commune als geöffnetes Zentrum dargestellt. Vgl. dazu Marie-Claire Bancquart, Paris »fin-de-siècle«. De Jules Vallès à Remy de Gourmont, Paris 2002, S.63f.

[42] Vgl. Jacques Rougerie, Paris insurgé: La Commune de 1871, Paris 1995, S.87: »Les hommes de 1871 eurent [...] l'immense ambition – ou l'extraordinaire illusion – d'en finir avec le vieux monde, de réaliser enfin le rêve d'une humanité réconciliée. De même la Révolution avait voulu accomplir la régénération de l'homme«.

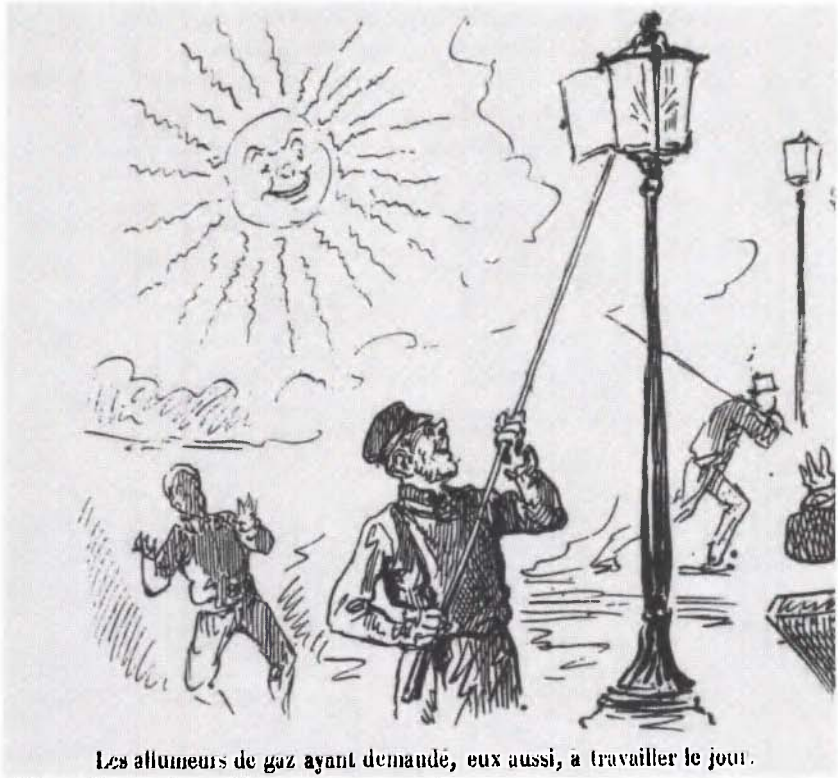


Abb. 4 Darjou: Revue du mois de mai. Les allumeurs de gaz ayant demandé, eux aussi, à travailler le jour, in: Le Grelot, 4.6.1871. Bibl. Forney, Paris.

5.2. »Paris brûlait! Mais pourquoi Paris brûlait-il?« Das ›Licht‹ der Commune: Aufklärung ›von unten‹ und Feuerinferno

Gerade die Demokratisierung von Raum und Zeit wurde in der gegen die Commune gerichteten Bildpropaganda als Angriff auf die Ordnung empfunden, der den Verlust jeglicher Orientierung nach sich zog: Wenige Tage nach der Niederschlagung der Commune etwa veröffentlichte das Satiremagazin *Le Grelot* eine Zeichnung von Darjou: *Revue du mois de mai. Les allumeurs de gaz ayant demandé, eux aussi, à travailler le jour*[43] (Abb. 4). Die Zeichnung bezieht sich konkret auf das am 29. April unter der Commune erlassene Dekret, das die Nachtarbeit in Bäckereien verbot[44]. Das Beispiel des Laternenanzünders, der durch die Verlegung seiner Arbeitszeit den Sinn seiner Tätigkeit ad absurdum führt, beschuldigt die Communarden der Verbreitung eines

[43] In: *Le Grelot*, 4.6.1871.
[44] William SERMAN, La Commune de Paris, Paris 1986, S. 579.

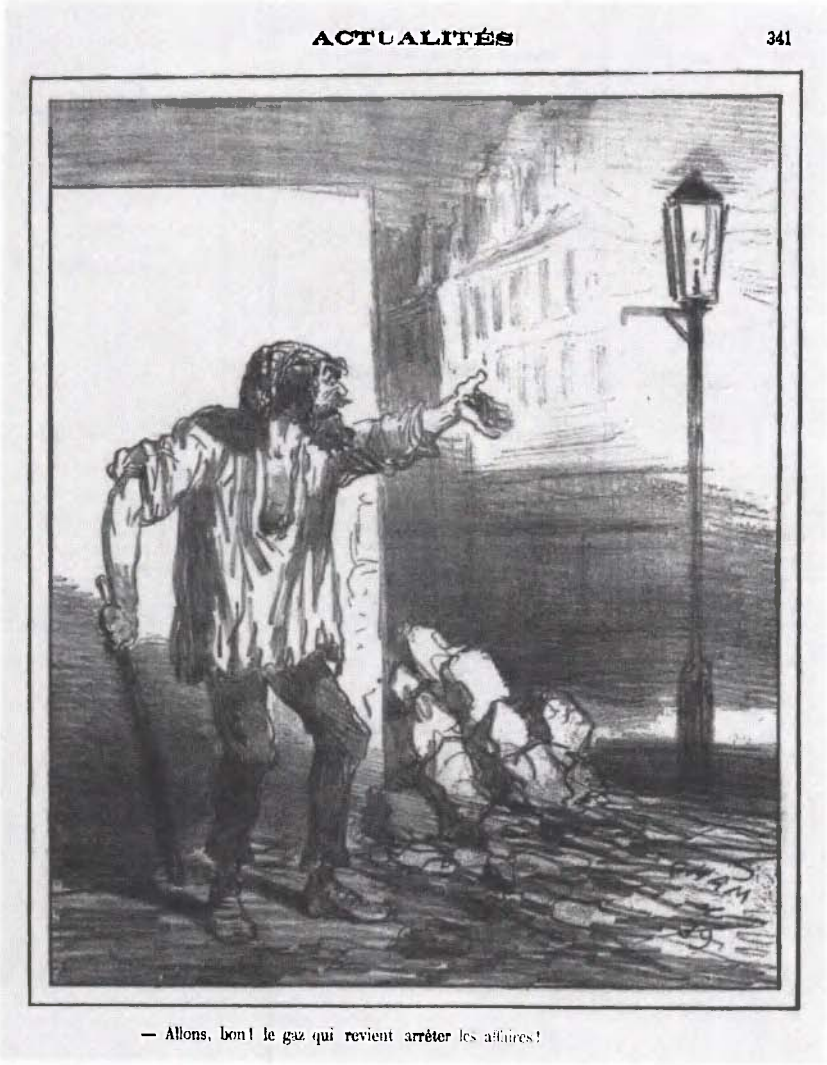


Abb. 5 Cham: Allons, bon! Le gaz qui revient arrèter les affaires!, in: Le Charivari, 23.3.1871. UB Frankfurt.

überflüssigen Lichts, während gleichzeitig die erhellende Funktion des Laternenlichts in der Nacht aufgehoben wird. Das Licht als ordnendes Element im städtischen Raum erscheint so als eine Art natürlicher Feind des Unruhestifters, wie auch aus einer Karikatur von Cham hervorgeht, die am 23. März 1871 in *Le Charivari* veröffentlicht wurde: Angesichts einer brennenden Gaslaterne ruft ein abgerissener Communarde aus: »Allons, bon! Le gaz qui revient arrèter les affaires!« (Abb. 5) Nur wenige Tage nach dem 18. März scheint die

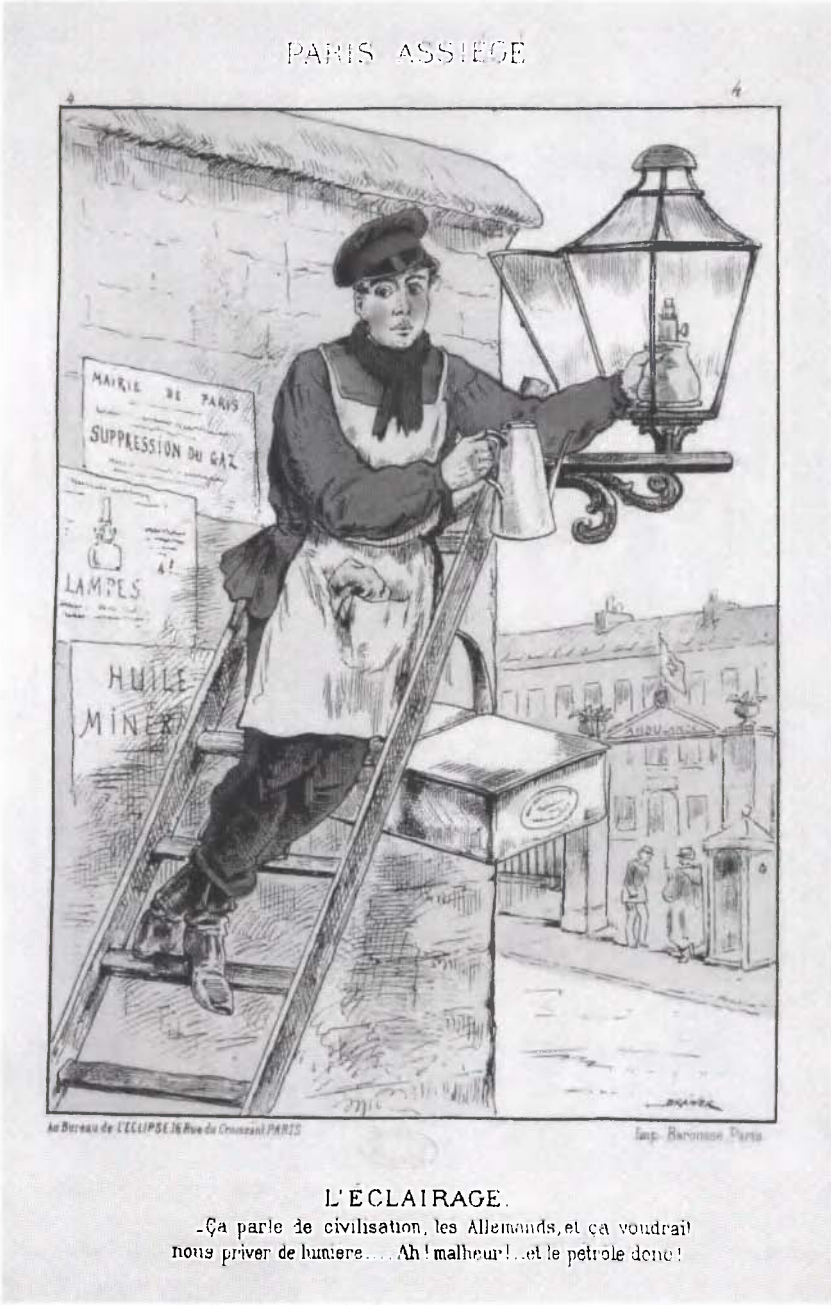


Abb. 6 Draner: L'Éclairage. Ça parle de civilisation, les Allemands, et ça voudrait nous priver de lumière... Ah! malheur! Et le petrole donc!, in: Paris assiégé. Scènes de la vie parisienne pendant le siege, Bild 4. Bibl. Forney, Paris.

Ordnung noch garantiert zu sein, scheint das durch die Laterne domestizierte Licht noch seine Zivilisations- und Überwachungsfunktion zu erfüllen, wodurch es gleichzeitig ins Visier der Aufrührer gerät. Während der Belagerung war die Kulturleistung des Straßenlichts schon einmal in Gefahr: Draner zeigt in seinem kurz nach der Niederschlagung der Commune veröffentlichten Album *Paris assiégé*[45], wie ein französischer Soldat eine Straßenlaterne mit Petroleum befüllt, was er folgendermaßen kommentiert: »Ça parle de civilisation, les Allemands, et ça voudrait nous priver de lumière... Ah! malheur! et le pétrole donc!« (Abb. 6). Die strenge Rationierung der Straßenbeleuchtung[46] und der Rückfall in eine überwunden geglaubte nächtliche Dunkelheit war das sinnfälligste Zeichen eines gefühlten Niedergangs der Stadt[47]. Die gedankliche Verbindung zwischen Zivilisation und Licht auf der einen und dem Petroleum nicht nur als schlechtem Ersatz, sondern als Unglückssymbol auf der anderen Seite beinhaltet eine vielschichtige Verquickung von positiven und negativen Lichtassoziationen.

Die Ambivalenz kommt dabei schon im Symbol der Straßenlaterne zum Ausdruck: Als Medium des Aufklärungslichts durchlief die Laterne in der Französischen Revolution eine erstaunliche Karriere, die in direkter Verbindung zu ihrer sozialgeschichtlichen Bedeutung stand: Im Jahr 1667 wurde die Laternenbeleuchtung von Ludwig XIV. eingeführt[48]. Eine im selben Jahr geprägte Medaille verherrlicht ihn dafür als Erheller der Nacht[49]. Die Lichtsymbolik des Sonnenkönigs wurde so direkt auf die Überwindung der natürlichen Nacht bezogen: Die Laternen fungierten dabei als »die neuen Hoheitszeichen, die demonstrierten, in wessen Namen sie die Straße beleuchteten und beherrschten«[50]. In den im 17. und 18. Jahrhundert in Paris immer wieder ver-

[45] *L'Éclairage*: Abbildung 4 des Albums. Allg. zu diesem Album Gerhard Langemeyer (Hg.), Bilderwelten. Französische Illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts aus der Sammlung von Kritter, Dortmund 1985, S. 214, Kat. 123. Vgl. zu diesem Blatt auch Kap. 5.2.2.

[46] Auf einem im Hintergrund angeschlagenen Plakat steht *Suppression du gaz* zu lesen, andere werben für Petroleumbeleuchtung oder Mineralöl. Victor Hugo notierte am 13.4.1871: »Paris, muré de nouveau, s'éclaire de nouveau au pétrole. Plus de gaz«. Victor Hugo, Carnets de la guerre et de la Commune 1870 et 1871, in: Ders., Œuvres complètes, Bd. 13, Paris 1985, S. 1125. Zur Beleuchtung während der Belagerung vgl. Victor Debuchy, La vie à Paris pendant le siège 1870–1871, Paris 1999, S. 67f.

[47] Dazu Hollis Clayson, Paris in Despair. Art and Everyday Life under Siege (1870–71), Chicago 2002, S. 51–55. Ibid., S. 52: »From the standpoint of the Parisian elite, the lack of gaslight in even the best parts of town was a conspicious marker of the city's diminshed prestige, and an eminently visual reminder of its destruction, changed ambiance, and tarnished luster. The submersion into unwanted, old-fashioned dark was invoked as a sign of the physical and moral decline of Paris«.

[48] Ernst Rebske, Lampen – Laternen – Leuchten. Eine Historie der Beleuchtung, Stuttgart 1962, S. 17.

[49] Schivelbusch, Lichtblicke, Abb. S. 88.

[50] Ibid., S. 88. Craig Koslofsky, Court Culture and Street Lighting in Seventeenth-Century Europe, in: Journal of Urban History 28 (2002), S. 743–768, legt dar, daß die Einführung der Straßenbeleuchtung im 17. Jahrhundert in London, Paris und deutschen Städten stets vom Hof und nicht von der Stadtverwaltung ausging.

meldeten, jedoch nicht systematischen Laternenzerstörungen[51] lassen sich Rebellionen gegen die Allgegenwärtigkeit des königlichen Lichts erkennen und der Wille, »symbolisch die Herrschaft auszulöschen, die die Laterne repräsentierte«[52]. Die Verfügbarkeit der Nachtbeleuchtung schuf gleichzeitig aber ein stetig wachsendes Bedürfnis nach Licht und auch Sicherheit, was Daniel Roche treffend als »changement culturel profond et global« bezeichnet[53].

Die blutigen Ausschreitungen zu Beginn der Revolution markierten als Steigerung dieses neuen Verhältnisses zum Licht die Entwicklung der Straßenlaterne zum politischen Symbol. Seinen prägnanten Ausdruck fand dies in dem Lied *Ça ira*, dessen Refrain lautete: »Les aristocrates à la lanterne«[54].

In der Bildpublizistik stempelt die Laterne alle zu Lichtfeinden, die vor ihr fliehen und erinnert wie ein *memento mori* an die Allgegenwart des strafenden Lichts[55]. Das Blatt *Les Aristocrates à Lanternopolis*[56] etwa zeigt, wie der Gang durch die Rue de la Lanterne in der Laternenstadt für Adel und Geistliche zum Spießrutenlauf wird: »La peste soit des lanternes, elles feront notre perte«. Die Angst der alten Eliten vor der Laterne wird so zur Bestätigung für ihre Lichtscheuheit: Auf der Darstellung *Les Voyageurs de nuit*[57] wird die nächtliche Flucht eines Adeligen und eines Geistlichen von einem Bauern ›ans Licht gebracht‹. Die Laterne wird von dem Aristokraten sofort als Schreckenssymbol erkannt: »je crois voir la fatale lanterne de la place de Grève«. Die Bevorzugung der Nacht spielt auch auf die als dekadent angeprangerte Umkehrung von Tag und Nacht durch die höfische Gesellschaft an[58] und die Umkehrung der natürlichen Ordnung.

[51] SCHIVELBUSCH, Lichtblicke, S. 98–100.

[52] Ibid., S. 98.

[53] Daniel ROCHE, Histoire des choses banales. Naissance de la consommation XVII^e–XIX^e siècle, Paris 1997, S. 126: Besonders wenn aus Gründen der Sparsamkeit die Laternen in 15 bis 30 Nächten pro Jahr nicht entzündet wurden, protestierten die Pariser, wie vor allem im Jahr 1698, als der Unmut sich in einem Lied äußerte, das in aller Munde war. Ibid.: »On peut dater précisément de cette affaire la manifestation d'un besoin collectif. Enfin, cette sensibilité nouvelle atteste le déplacement qui s'est produit entre le diurne et le nocturne, le recul d'une situation naturelle grâce à l'action des aménagements dans la police de la cité. Éclairer la nuit [...] est devenu indispensable«.

[54] Dazu SCHIVELBUSCH, Lichtblicke, S. 100: »Die Laternen herunterzuholen und statt ihrer die Vertreter der alten Ordnung aufzuhängen, das war eine blutige Umdeutung der alten Ordnungssymbolik«. Zu Ursprung und Verbreitung des *Ça ira* vgl. Alexandre ROGER, Les mots qui restent. Répertoire de citations françaises, expressions et formules proverbiales, avec une indication précise des sources, Paris 1901, S. 3.

[55] Dazu REICHARDT, Lumières, S. 125f.

[56] VOVELLE, Image et récit, Bd. 2, S. 323. Vgl. dazu auch Klaus HERDING, Diogenes als Bürgerheld, in: DERS., Zeichen, S. 174.

[57] Ibid., S. 205.

[58] Richard ALEWYN, Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste, München ²1985, S. 38: »Erst nach Sonnenuntergang beginnt das höfische Fest. [...] Und wenn in der Dämmerung die Karossen vom Hofe heimkehren, begegnen sie in den Gassen den Bürgern, die sich an ihre Arbeit begeben«. Die Scheu vor dem Licht als Zeichen der Dekadenz hat ihre Ursprünge bereits in der römischen Republik, wo die *vita umbratilis* den

Aufgrund dieser Radikalisierung erschien die Laterne nach der Französischen Revolution in der Bildpublizistik vorwiegend als unheilvolles Relikt der jakobinischen Terreur: Eine anonyme Karikatur in *La Charge*[59], seit 1832 das offizielle Gegenorgan zu Philipons Zeitschrift *La Caricature*, zeigt die Republik als heruntergekommene Alte mit phrygischer Mütze, Beil und einem Korb, der neben einer Miniaturguillotine und Dolchen auch Textrollen wie *Liberté de la presse* oder *Liberté individuelle* enthält. Als Kolporteurin bietet die Alte das republikanische Glück an: »Régalez-vous, Messieurs, Mesdames. Voilà l'plaisir!«[60] Hinter ihr hängt an einem Galgengestell eine Laterne, in der ein Schmetterling eingeschlossen ist. Das aus der barocken Emblematik stammende Bild des Falters, der dem verlockenden Kerzenschein nicht widerstehen kann und darin zugrunde geht[61], symbolisiert die verderbliche Wirkung des republikanischen Lichts und nimmt das Schicksal derer vorweg, die sich auf das Angebot der Alten einlassen.

Vierzig Jahre später werden in den Laternenszenen von Darjou und Cham dagegen die Attribute Lichtfeindschaft und Umkehrung der natürlichen Ordnung wieder aufgegriffen, nun aber den Revolutionären selbst, den Communarden zugeteilt. Die öffentliche Beleuchtung wird also auf ihren ursprünglichen semantischen Kosmos als Herrschaftssymbol und Vergegenwärtigung der domestizierten, zivilisierten Nacht zurückgeführt.

Dabei offenbart Chams vor dem Licht kapitulierender Communarde bereits einen Bruch in der revolutionären Tradition des 19. Jahrhunderts: Während der Revolution von 1830 und den Unruhen unter der Julimonarchie begleitete die systematische Zerstörung der gesamten Straßenbeleuchtung alle Volkserhebungen gegen die Obrigkeit[62]. Zu der symbolischen Komponente trat die strategische Ausnutzung der Dunkelheit bei Straßen- und Barrikadenkämpfen[63]. Schon während der Revolution von 1848 aber nahmen die Laternenzerstörungen proportional zur Ersetzung der Ölbeleuchtung durch

Gegensatz zur militärischen Zucht darstellte. Die christlichen Autoren übernahmen den Begriff der *vita umbratilis* als Ausdruck des sündigen, den irdischen Vergänglichkeiten verhafteten Lebens. Vgl. dazu Volkmar HÖLZEL, Umbra. Vorstellung und Symbol im Leben der Römer, Marburg 1955, bes. S. 108, S. 146–149.

[59] *La Charge*, 29.9.1833. Vgl. dazu Raimund RÜTTEN, Die republikanische Opposition und die Zensur, in: DERS. u.a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S. 87: »Der ikonographische Diskurs der *Charge* verarbeitet die soziale Bedrohung, die das ›juste milieu‹ [...] seitens der arbeitenden Klassen erfährt«.

[60] Ibid. S. 89, Abb. 99.

[61] Otto VAN VEEN, Brevis et damnosa voluptatis, in: DERS., Amorum emblemata, Anvers 1608, S. 103. Vgl. dazu auch Paulette CHONÉ, L'Atelier des nuits. Histoire et signification du nocturne dans l'art d'Occident, Nancy 1992, S. 82f.; zum politischen Kontext vgl. FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 130–138.

[62] SCHIVELBUSCH, Lichtblicke, bes. S. 104–106; ibid., S. 100: »In den Pariser Revolutionen und Aufständen des 19. Jahrhunderts fand die bis dahin individuell-libertine Laternenzerstörung eine Steigerung ins Kollektiv-Plebejische«.

[63] Ibid., S. 105. Vgl. dazu ausführlich Simone DELATTRE, Les douze heures noires. La nuit à Paris au XIX[e] siècle, Paris 2000, S. 106–111: »La nuit des insurgés«.

Gaslaternen ab[64]. Die Laterne wurde im Zeitalter der Gasbeleuchtung nicht mehr »als Individuum wahrgenommen, dessen Licht stellvertretend ausgelöscht werden konnte«[65]. Wurden noch 1848 die Pariser Gaswerke als neue Ziele der kollektiven Lichtauslöschung militärisch vor den Aufständischen geschützt[66], so konnte die monopolistische Compagnie parisienne d'éclairage et de chauffage par le gaz[67] die Communarden 1871 mit der Drohung, die Gaslaternen auszuschalten, in Schach halten[68]. Diese Entwicklung belegt, daß die Straßenbeleuchtung nunmehr als positives Instrument nutzbar gemacht wurde. Die Aufständischen suchten ihren Vorteil nicht mehr in der Erzeugung von absoluter Finsternis: Die Verfügbarkeit des künstlichen Lichts hatte sich somit seit dem 17. Jahrhundert allmählich von einem kulturellen zu einem politisch-demokratischen Anliegen gewandelt[69].

Die Macht der Commune über das Licht aber stellte sich für das bürgerliche Lager ausschließlich als Machtmißbrauch von Feuer und von zur Brand-

[64] SCHIVELBUSCH, Lichtblicke, S. 105. Vgl. auch DELATTRE, Les douze heures noires, S. 85–90. Allg. zur Rolle der Arbeiter in der Revolution von 1848 vgl. Andreas WIRSCHING, Arbeiter und Arbeiterbewegung in Paris in vergleichender Perspektive, in: Jürgen Voss u. a. (Hg.), Paris und Berlin in der Revolution 1848, Sigmaringen 1996, S. 161–185.

[65] SCHIVELBUSCH, Lichtblicke, S. 110.

[66] Ibid., S. 110f.

[67] Jean GAY, L'amélioration de l'existence à Paris sous le règne de Napoléon III, Genf 1986, S. 73f.: Die Compagnie wurde am 19. September 1855 durch die Fusionierung mehrerer Einzelgesellschaften gegründet.

[68] Leonard R. BERLANSTEIN, Big Business and Industrial Conflict in Nineteenth Century France. A Social History of the Parisian Gas Company, Berkeley u. a. 1991, S. 37. Auf diese Weise erhielt die Gesellschaft auch die ihr gestohlene Summe von 183000 Francs zurück. Zudem war es nicht gelungen, die Gasarbeiter auf die Seite der Commune zu ziehen. Vgl. Maxime DU CAMP, Paris. Ses organes, ses fonctions, et sa vie dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, Bd. 5, Paris ^{3}1875, S. 304: »Pendant cette époque détestable, tout le personnel de l'usine fut à son poste [...]. Ce n'est pas qu'on ne l'ait sollicité de se joindre à l'insurrection, mais il fut inébranlable. [...] les ouvriers gaziers levèrent les épaules, mirent les faiseurs de propagande à la porte et les engagèrent à n'y plus revenir«.

[69] Vgl. dazu Kap. 9.1.1.: Im Laufe der III. Republik entwickelte sich die Gaslaterne zum Armutssymbol, das ein System repräsentierte, dem es nicht gelang, das Lichtbedürfnis der unteren Schichten zu befriedigen. Der hierin liegende Symbolcharakter der Gaslaterne als stummer und tatenloser Zeugin des Elends und – wiederum – allgegenwärtigem Überwachungsinstrument entstand in dem Moment neu, als die herrschenden Schichten die hierarchische Ordnung wieder herstellten. Exemplarisch wird dieser Wendepunkt durch Edouard Manets 1873 entstandende Lithographie *La Barricade* markiert, auf der die Erschießung eines Aufständischen dargestellt ist. Vgl. BLÜHM, LIPPINCOTT, Light, S. 156: »The street lamp plays the role of mute spectator to these events. Not coincidentally, it is placed exactly at the vanishing point. It is a symbol of modernity and enligthenment, of the rule of law and humanity – principles which here fell victim to willful despotism«. Vgl. dazu auch TILLIER, La Commune de Paris, S. 280–282, der das Blatt als Vorstudie zu einem nicht ausgeführten Gemälde identifiziert. Auch die bereits auf den Stein übertragene Lithographie blieb bis zum Tod des Künstlers 1883 unausgeführt: »Perceptible chez Manet, l'autocensure des artistes de cette génération devant la Commune fut à l'œuvre et indique qu'ils ne parvinrent pas à faire de cet événement le sujet de leur œuvre« (ibid., S. 282). Zum Phänomen der kulturellen Verdrängung der Commune vgl. Kap. 5.3.

legung verwendetem Petroleum dar, was sofort zur Identifikation von Communarden und Brandstiftern führte. Diese Verbindung wurde durch eine tiefsitzende Angst vor der politisch motivierten Feuerlegung und Verbrennung, die das ganze 19. Jahrhundert durchzieht, um so brisanter[70]. Die feste Verankerung dieses Bildes im Bewußtsein der III. Republik ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß ein Großteil der gegen die Commune gerichteten Karikatur erst nach der *semaine sanglante* entstand[71] und somit bereits den geronnenen Mythos von brandschatzenden Anarchisten und furiosen *pétroleuses* reflektiert und ausschmückt[72].

Die Mutation des gleichermaßen kontrollierenden und kontrollierten (Laternen-)Leuchtlichts zum sich rasch ausbreitenden Feuer korrespondiert so mit der verheerenden Wirkung einer entfesselten Masse[73]. Besonders das Requisit der Fackel markiert den neuralgischen Punkt zwischen Lichtbeherrschung und Lichtentgleisung:

> La souveraineté apparemment immuable que symbolise la fixité des lanternes publiques est alors bafouée au profit d'une nouvelle légitimité, d'une lueur provisoire qui cherche à résister, puis à s'étendre et à durer, celle de la torche qui voudrait se débarrasser des ses reflets de sang pour se faire pur flambeau[74].

Der Gegensatz zwischen der Brandfackel (*torche*) und der Leuchtfackel (*flambeau*) beschreibt treffend das enorme Konfliktpotential, das dem Volk als Lichtbringer innewohnt[75].

[70] Zur Bedeutung der Brandstiftung als Mittel des sozialen und politischen Protests im Frankreich des 19. Jahrhunderts vgl. Jean-Claude CARON, Les feux de la discorde: Conflits et incendies dans la France du XIX^e siècle, Paris 2006. Ibid., S. 268: »L'insurrection, la révolte antifiscale, la révolution, la guerre civile sont pourvoyeuses d'usages incendiaires où s'entremêlent le social, le politique, le stratégique. L'apparente diversité de ces usages se fond dans la volonté qui les commande et qui autorise à les réunir pour les confronter«.

[71] Insofern stellt Chams Blatt *Allons bon! Le gaz qui revient arrêter les affaires* vom März 1871 eine Ausnahme dar. Um so interessanter ist in diesem Zusammenhang die Gegenüberstellung des Communarden und der Laterne als sich widersprechende Komponenten bereits zu diesem frühen Zeitpunkt. Vgl. Raimund RÜTTEN, Das Neue im Blick?, in: DERS. u. a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S. 457: Der Grund für den nicht existierenden Bild-Dialog ist das Versailler Pressegesetz vom 15. April 1871, das politische Karikaturen verbot.

[72] Ibid.: »Dieser satirische Diskurs ist nicht mehr Teil einer revolutionären Volksbewegung, nicht mehr eingreifendes Medium einer politischen Öffentlichkeit, sondern ein von verschärfter Zensur kontrollierter Legitimations-Diskurs der royalistischen Republik seit Juli 1871, ein satirisch sich gebender Rückblick auf das Geschehen, das politisch-militärisch bereits unterdrückt ist und blutig verfolgt wird«.

[73] Dazu Elias CANETTI, Masse und Macht, Hamburg ³1973, S. 17: »Die Masse, die Feuer legt, hält sich für unwiderstehlich. Alles wird zu ihr stoßen, während es um sich greift. [...] Es ist [...] das kräftigste aller Symbole, das es für die Masse gibt«.

[74] DELATTRE, Les douze heures noires, S. 108.

[75] Der scharfe Gegensatz zwischen Leucht- und Brandfackel ist der barocken Emblematik und Allegorese zunächst fremd. Bei Filippo PICINELLI, Mundus Symbolicus, Cologne 1694, werden die als Synonyme gebrauchten Wörter *facula* und *lampas* jeweils doppelt aufgeladen: Beide können etwa sowohl für den Glauben als auch für die Zügellosigkeit

Die Verbreitung des ideellen Lichts wie auch die Verfügung über das künstliche Licht wird zur Gefahr für Zivilisation und Kultur, sobald diese Macht *von unten* ausgeht[76].

Jeglicher konstruktive Aspekt wird der sich selbst erleuchtenden Masse dabei abgesprochen: Die *torche* und der Petroleumkanister werden als Synekdochen für Feuer und Brandstiftung zum sinnfälligsten Symbol der Commune in der Karikatur.

Die Unberechenbarkeit der Volksmacht bringt Cham schon im Titel seiner in *Le Charivari* erschienenen und später als Album veröffentlichten Serie *Les Folies de la Commune* zum Ausdruck. Eines des Blätter zeigt einen bärtigen, wild aussehenden Communarden, der einem entsetzt reagierenden, bürgerlich gekleideten Mann eine qualmende Brandfackel und einen Petroleumbehälter überreichen will: *Le conservateur des musées de la Commune recevant l'insigne de ses attributions*[77] (Abb. 7). Die von der Commune mit der Aufsicht über die Museen beauftragte Fédération des artistes[78] hatte unter der Präsidentschaft des Malers Gustave Courbet das Kuratorium des Louvre entlassen. Die Neuorganisation des Verwaltung des Museums war beim Einmarsch der Versailler Truppen am 22. Mai in vollem Gange[79]; wobei die mit der Leitung des Louvre betrauten Künstler – in der Hauptsache der Maler Jules

stehen und verweisen so auf die Ambivalenz des Feuers (Bd. 2, index rerum, nicht paginiert). Bei Cesare RIPA, Iconologia, Padua 1611, einem äußerst einflußreichen Kompendium für die Darstellung allegorischer Figuren in der Malerei, findet sich für Brand- und Leuchtfackel gleichermaßen das Wort *facella accesa*: Die Allegorie der *Ira* trägt diese ebenso wie die Figur des *Crepusculo della mattina* (ibid., S. 264 bzw. S. 109). Die Qualität des Feuers erklärt sich allein aus dem Kontext. Schon die moralisierende französische Übersetzung von Ripas Werk durch I. BAUDOIN, Iconologie ou explication nouvelle, Paris 1644, dagegen unterscheidet zwischen *torche* und *flambeau*: Die mit Ripas *Ira* im wesentlichen identische *Ire* trägt nun eine *torche allumée* (ibid., S. 163). Der lichtspendende *flambeau* ist dagegen Allegorien wie der *Connoissance* vorbehalten. Diese Spezifizierung ist jedoch noch nicht zwingend: Bei Jean-Baptiste BOUDARD, Iconologie tirée de divers auteurs, Vienne 1766, werden *Colère* und *Connoissance* gleichermaßen ausgestattet mit einem *flambeau allumé*, der somit die zerstörerische und die lichtspendende Kraft des Feuers gleichermaßen widerspiegeln kann (ibid., S. 93 bzw. S. 111). In dem berühmten Werk von H.-F. GRAVELOT, Charles-Nicolas COCHIN, Iconologie, Paris 1791, dagegen wird genau zwischen *torche* und *flambeau* unterschieden: Letzterer ist als geistiges wie sichtbares Licht der *Doctrine* oder der *Aurore* zugeordnet. Die *torche allumée* ist das alleinige, unheilvolle Attribut der *Anarchie*, »allusion au crimes qu'elle [die Anarchie] fait naître« (ibid., Bd. 3, S. 77). Die Fackel der Allegorie des Krieges dagegen wird keineswegs zufällig als *flambeau déstructeur* bezeichnet: Der Krieg, gleichwohl als *fléau* gebrandmarkt, entspringt dennoch einer auf einem System der Ordnung beruhenden Machthierarchie und ist somit der *Anarchie* nicht gleichzusetzen. Zu *flambeau* und *torche* vgl. auch Kap. 6.2.1. sowie 9.1.2. und 9.2.1.

[76] Dieses Denken spielt eine wichtige Rolle in der Propagierung der *instruction obligatoire*. Vgl. dazu Kap. 6.2.

[77] Erschienen am 17.6.1871. Die unter der Signatur des Künstlers vermerkte Nr. 46 zeigt allerdings, daß es vor dem zweiten hier besprochenen Blatt entstand, welches die Nr. 45 trägt.

[78] Dazu ausführlich SÁNCHEZ, Organizing Independance.

[79] Ibid., S. 56.

Le conservateur des Musees de la Commune recevant l'insigne de ses attributions.

Abb. 7 Cham: Le conservateur des musées de la Commune recevant l'insigne de ses attributions, in: Le Charivari, 17.6.1871. UB Frankfurt.

Héreau und der Bildhauer Jules Dalou – ihre eigentliche Aufgabe darin sahen, einen bewaffneten Konflikt innerhalb des Museums mit allen Mitteln zu verhindern, und die Bestände sowohl vor den Communarden als auch den Versailler Truppen zu schützen[80]. Allein die Kooperation mit der Commune aber hatte für den Ruf der Fédération fatale Konsequenzen[81]:

Since artillery was being fired around Paris, the Commission's decision to run the museums under the threat of destruction [...] bultressed the case of those who were to charge the Fédération's artists as being in league with the *pétroleuses* and other imagined furies[82].

Chams Karikatur differenziert zweifellos: Der an seinem Schreibtisch sitzende *conservateur* will sein Amt offenbar gewissenhaft ausüben. Er muß jedoch erkennen, daß er in ein System integriert ist, welches dem Sinn seiner Tätigkeit, der Bewahrung, völlig zuwiderläuft.

Die angeblich beabsichtigte Vernichtung des Louvre als Herzstück des kulturellen Erbes wurde in düsteren Farben ausgemalt. Man unterstellte der Commune, die Auslöschung der kulturellen und nationalen Identität Frankreichs geplant zu haben. Obwohl der Louvre ebenso wie der Palais-Royal und Notre-Dame von den Bränden der *semaine sanglante* kaum oder nicht betroffen war[83], wurde der Mythos vom allumfassenden, akribisch geplanten Feuerinferno immer weiter ausgeschmückt, wie etwa von Victor Fournel in *Paris et ses ruines en mai 1871*:

Le Louvre, les Tuileries, le Palais de Justice, l'Hôtel de Ville, le Palais-Royal, flambant, crépitant, sautant dans cette énorme fournaise, dont ils étaient comme les tisons gigantesques; des rues entières noyées de pétrole et dont les maisons s'allumaient comme des becs de gaz; [...] tous les prodiges de l'art, tous les trésors de la science et des lettres, toutes les richesses d'une ville grande comme un monde [...] jetés en proie au foyer et versés à pleins tombereaux dans la flamme; et à travers ces lueurs sinistres, des bandes de démons courant, la torche à la main, par les rues jonchées de cadavres, badigeonnant les maisons de pétrole en vidant de pleins seaux par les soupiraux des caves [...] bombardant sans relâche, du haut des buttes Chaumont et du Père-Lachaise, les quartiers incendiés pour attiser la flamme, et en écarter ceux qui cherchaient à l'éteindre; luttant, avec la rage d'une troupe de bêtes fauves acculées contre les soldats qui s'efforçaient de les écraser à temps pour les empêcher d'achever Paris[84].

[80] Ibid., S. 57.

[81] Zur ideologischen Selbständigkeit der Vereinigung ibid., S. 49: »The Fédération was an initiative under the Commune, not of the Commune. This difference is more than semantic and has led to much historical misinformation«. Zur Rolle der Künstler in der Commune vgl. ausführlich TILLIER, La Commune de Paris, S. 100–142.

[82] SÁNCHEZ, Organizing Independance, S. 55. Hierzu trug in erster Linie Courbets aktive Teilnahme an der Zerstörung der Vendôme-Säule bei. John MILNER, Art, War and Revolution in France 1870/71. Myth, Reportage and Reality, New Haven, London 2000, S. 154–157. Neben Courbet wurden auch Héreau und Dalou durch Militärtribunale verurteilt. Ibid., S. 112f.

[83] Zu den Bränden in Paris vgl. ausführlich CARON, Les feux de la discorde, S. 59–103. Zur geographischen Ausbreitung ibid., S. 60–65. Vgl. auch ROUGERIE, Paris insurgé, S. 108.

[84] Victor FOURNEL, Paris et ses ruines en mai 1871, Paris 1875, S. VII. Zu Fournel vgl. BOIME, Art and French Commune, S. 43: »The former cynical critic of Haussmannization before 1870 changed his tune when confronted with the devastation of the Commune. He

Der Angriff auf den Lichtmythos von Paris – »Les ruines de Paris après sa *splendeur*!«[85] – machte die Täter zu Gegnern der *lumières*, wie Louis Énault in seiner Schrift *Paris brûlé par la Commune* unmißverständlich klarstellt:

Paris brûlait! Mais, pourquoi Paris brûlait-il? Comment, dans un siècle qui se vante à bon droit de ses lumières, qui se décerne à lui-même un brevet de civilisation, qui a pris pour devise le grand nombre de progrès, [...] comment s'est-il trouvé des intelligences assez perverses pour concevoir la pensée d'un tel attentat contre l'humanité?[86]

Dieselbe Frage scheint sich Chams fiktiver *conservateur* zu stellen. Sein Schrecken gilt aber nicht nur den Insignien der negativen Macht: Tatsächlich ist es Courbet selbst, den Cham hier mit Fackel und Petroleumeimer darstellt. Auf den ersten Blick ist er mit seinem wilden Bart von den anonymen Communarden der *Folies de la Commune* nicht zu unterscheiden, trägt aber weder Uniform noch Lumpen, sondern die bäuerlich anmutende Malerkluft, mit der er als meistkarikierter Künstler des II. Empire stets dargestellt wurde[87]. Cham griff also auf einen satirischen Diskurs zurück, den er in den 1850er und 1860er Jahren unter anderem im *salon caricatural*[88] des *Charivari* gegen Courbet einsetzte und der schon zu diesem Zeitpunkt eminent politisch war[89]: Bilder wie etwa *Les Casseurs de pierres* wurden aufgrund ihrer realistischen

fulminated against the vandals who lay waste to the ›splendour‹ of the monuments and boulevards created by the Second Empire«.

[85] FOURNEL, Paris, S.I (Hervorhebung von Fournel). Zur Wahrnehmung der Feuer in der Commune vgl. TILLIER, La Commune de Paris, S.335–340. Ibid., S.338: »Paris incendié cristallisa un imaginaire de la destruction complète de la ville promise à l'enlisement, l'ensevelissement et l'engloutissement«.

[86] Louis ÉNAULT, Paris brûlé par la Commune. Ouvrage illustré de douze gravures dessinées par L. BRETON, d'après des photographies et représentant les monuments des quartiers incendiés, Paris 1871, S.7. Zur Publikationswelle von illustrierter Ruinenliteratur vgl. CARON, Les feux de la discorde, S.87–98. Zu den Ruinenfotografien vgl. Eric FOURNIER, Les photographies des ruines de Paris en 1871 ou les faux-semblants de l'image, in: Revue d'histoire du XIX^{e} siècle 32 (2006), S.137–151.

[87] Marie-Luise BUCHINGER-FRÜH, Karikatur als Kunstkritik. Kunst und Künstler in der Salonkarikatur des »Charivari« zwischen 1850 und 1870, Frankfurt a.M. 1989, S.64. Zu Courbets Werk und Person in der Karikatur vgl. auch: DIES., Die Malerei des Second Empire in der Karikatur des »Charivari«, in: RÜTTEN u.a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S.378–385; Klaus HERDING, Courbets Modernität im Spiegel der Karikatur, in: Courbet und Deutschland, Hamburg 1978, S.502–521. Das Blatt aus den *Folies de la Commune* wurde aber bisher nie als Courbet-Karikatur erkannt. Erwähnt wird das Blatt auch bei MILNER, Art, S.168. Auf die Ähnlichkeit zwischen Courbet und den gescheiterten Communarden bei Cham (1874 in *L'ouvrier*) verweist Michel NATHAN, Cham – ein Polemiker, in: RÜTTEN u.a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S.209. Allg. zu Courbet in der Karikatur nach der Commune vgl. Bertrand TILLIER, Courbet, Commune, colonne. Le peintre déboulonné par la caricature, in: Courbet et la Commune, Paris 2000, S.81–102. Vgl. auch TILLIER, La Commune de Paris, S.45–58. Zu Courbets Engagement für den Louvre vgl. auch CLAYSON, Paris in Despair, S.199–207.

[88] Allg. zu den *salons caricaturaux* vgl. BUCHINGER-FRÜH, Karikatur als Kunstkritik; Thierry CHABANNE, Les Salons caricaturaux, Paris 1990.

[89] Vgl. dazu BUCHINGER-FRÜH, Karikatur als Kunstkritik, S.64–86.

Darstellung des Arbeitslebens der unteren Schichten als sozialistisch abgelehnt. Mit seinen Karikaturen, die die fehlende Idealisierung als »häßlich, schmutzig, stinkend«[90] verurteilten, schloß sich Cham der zeitgenössischen Kunstkritik an. Die von Courbet angestrebte Demokratisierung der Kunst wurde als Vulgarisierung und letztlich »Zerstörung der Kunst schlechthin«[91] angesehen, nicht zuletzt, weil durch die Erweiterung des künstlerischen Themenspektrums und der Bildwürdigkeit ein völlig neues Massenpublikum angesprochen werden sollte[92]. Diese Befürchtungen scheinen nun Wirklichkeit geworden zu sein: Courbet ist hier nicht nur tatsächlicher, sondern auch geistiger Brandstifter, der durch sein Werk die Commune mit vorbereitet hat. Als »Bürgerschreck«[93] ist er der Vertreter einer nun triumphierenden Unterschicht, die den bisherigen Kunst- und Kulturbegriff ›auslöschen‹ will. Im Angesicht eines Malers, der die Kunst der Zerstörung preisgeben will, muß der *conservateur* darüber hinaus erkennen, daß er selbst unmittelbar davorsteht, gegen seinen Willen Teil der brandschatzenden Masse zu werden. Da er sich mit der Commune eingelassen hat, wird er von ihr mitgerissen – ob er will oder nicht. Die symbolische Gleichsetzung von Masse und Feuer[94] wird in bezug auf das Element der Unkontrollierbarkeit präzisiert: »Masse« ist hier nicht nur die traditionelle *classe dangereuse*[95], eine Horde von Kriminellen und Schwachsinnigen – so die zeitgenössischen Urteile über die Communarden[96], sondern ein in sich durchaus heterogenes Konglomerat, das – besonders wenn man an Courbet denkt – um so mehr eine Gefahr für die Zivilisation und die Ideale der *lumières* darstellt[97] und sich bei den Zeitgenossen im negativierten Naturzustand des ›Wilden‹ äußerte: »La vérité est que, sous le vernis du peuple civilisé, on retrouve le sauvage; [...] et que les progrès dont l'Europe est si orgueilleuse n'ont servi qu'à perfectionner d'autant l'art de se détruire et de s'exterminer«[98].

Diese harsche Fortschritts- und Kulturkritik wird in der *littérature anticommunarde* allerdings allein auf die Aufständischen bezogen, die in völliger Übersteigerung beschrieben werden als »des êtres indéfinissables, mi-

[90] Ibid., S. 83.
[91] Ibid.
[92] Ibid., S. 84.
[93] Ibid., S. 86.
[94] Vgl. dazu die oben zitierte Passage von CANETTI, Masse und Macht (Anm. 73).
[95] Vgl. dazu Louis CHEVALIER, Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX[e] siècle, Paris 1958.
[96] Robert THOMBS, The war against Paris 1871, Cambridge 1981, S. 117.
[97] Zu diesem bereits modernen Begriff der Masse und seinen Modifikationen vgl. bes. Kap. 8.1. Die Erkenntnis, daß der einzelne in der Masse seine Individualität verliert, beeinflußt davon ausgehend entscheidend die Sozialtheorien der III. Republik. Dazu Susanna BARROWS, Distorting Mirrors. Visions of the Crowd in Late Nineteenth Century France, New Haven, London 1981.
[98] FOURNEL, Paris, S. VIII.

hommes, mi-bêtes, laids, déséquilibrés, violents, sortis tout droit des égouts, des abîmes souterrains, des lieux immondes«[99].

Das Leitmotiv der gegen die Commune gerichteten Bildpropaganda blieben folglich die aus den unteren Klassen stammenden Brandstifter beiderlei Geschlechts[100]: Ein anderes Blatt aus der Serie *Les Folies de la Commune* zeigt einen verkommenen Nationalgardisten mit seiner Brandfackel, der zu einem Bild von Marat sagt: »Va donc, Berquin!« und somit sein eigenes Tun als Schreckensherrschaft entlarvt, die die Terreur der Französischen Revolution noch bei weitem übertrifft[101]. Die Zerstörung durch Brandstiftung ist hierbei nicht mehr Mittel zum Zweck, sondern zum Selbstzweck der Commune geworden – oder vielmehr, wie dieses Blatt zweifellos unterstellt, schon immer gewesen[102]. Als finstere Verkörperungen des sinnlos Bösen repräsentieren derartige Gestalten die Masse, die in der Karikatur dieser Zeit selbst nicht thematisiert wird[103]. Darin äußert sich auch ein gewisser Verdrängungsprozeß: Geht das Feuer nur von einer im großen und ganzen überschaubaren Anzahl von verdorbenen Individuen aus – deren Bestrafung zum Zeitpunkt der Entstehung dieses Bilddiskurses bereits vollzogen oder im Gange ist, so kann die Gefahr für die bürgerliche Republik als gebannt gelten und die Frage nach den Gründen aus dem sozial-politischen in den mythischen Kontext verschoben werden:

Indeed, the specific causes of the conflict were ignored, and its real nature was overshadowed in the Versaillais presentation of events by a version emphasizing the international and historical aspects of a supposedly eternal struggle between existing society and revolution, not only in France but throughout Europe[104].

Zum selben Zeitpunkt wurde die Commune als Verrat an einem durch den Krieg ohnehin geschwächten Land verdammt und der angeblich hohe Anteil

[99] SERMAN, Commune, S. 543. Vgl. dazu auch CARON, Les feux de la discorde, S. 72–76. Zur Instrumentalisierung der Brandstiftungen unter der Commune in der wissenschaftlichen Forschung über kollektiven Wahnsinn und weibliche Pyromanie bis zum Ersten Weltkrieg vgl. ibid., S. 258–264.

[100] Zu den *pétroleuses* vgl. Kap. 5.4.

[101] Abgebildet bei LEITH, War of Images, S. 135, Abb. 71.

[102] Zur Festschreibung dieser Überzeugung trugen wohl nicht zuletzt Exilwerke von der Commune nahestehenden Künstlern und Literaten bei, wie etwa Eugène Vermerschs Gedicht *Les Incendiaires*, entstanden im September 1871 in London: Die erste Strophe endet mit den Zeilen: »Quand l'incendie horrible triomphait, / Une voix dans mon cœur criait: Ils ont bien fait!«

[103] Die Darstellung der Masse in der Karikatur verlangt außerdem stilistische Mittel, die in der noch stark von Einzelsymbolen und Requisiten geprägten Karikatur um 1870 noch nicht sehr weit entwickelt waren.

[104] THOMBS, War, S. 118f. Vgl. auch die Präzisierung hinsichtlich der tatsächlichen Zusammensetzung der Gegenparteien: »Yet although the conflict of 1871 was in part one of class and of region, it was not primarly a spontaneous mass struggle. Enthusiasm on both sides was restricted to the few. Hordes of ruraux did not come to the aid of the Assembly; all the workers of Paris did not man the barricades. The struggle was one between institutions: government against government and army against army« (ibid., S. 199).

von Ausländern an den Aufständischen hervorgehoben[105], wodurch auch versucht wurde, den »patriotisme idéologique«[106] der Communarden vergessen zu machen: Schließlich war schon der Widerstand gegen den Entwaffnungsversuch des 18. März mitgetragen von dem Willen, die zumeist während des Krieges aus privaten Spenden finanzierten Kanonen dem Zugriff einer Regierung zu entziehen, die diese den Feinden übergeben würde.

Um die Commune also radikal vom französischen Revolutionserbe zu trennen, erschien sie im Sprachgebrauch der III. Republik nicht mehr als *révolution*, sondern nur noch als *insurrection*[107]. Die Commune war somit in doppelter Hinsicht eine Bedrohung – als singuläres Ereignis auf nationaler Ebene, wie als Modell auf internationaler und allgemein kultureller Ebene. Beide Aspekte kommen in der Darstellung *Les Misérables*, die am 13. August 1871 in *Le Grelot* erschien, zum Ausdruck (Abb. 8): Ein verkommener Communarde zieht über das Land, am Horizont sind die Ruinen einer Stadt zu erkennen. In der Hand trägt er eine Brandfackel, von der eine immense Rauchwolke ausgeht, in der das Wort *justice* zu lesen steht. Die auf der Erde liegende Waage der Gerechtigkeit tritt er dagegen mit Füßen. Die Zerstörung von Paris, so verdeutlicht das Blatt, sollte nur der Anfang sein. Nach der Vollendung dieses Werks macht sich die Commune auf, ihre Untaten weiter auszudehnen. Als Repräsentant des Systems stellt der Communarde aber nicht nur die Masse, sondern auch die hinter dem Aufstand stehende Idee selbst dar. Diese kann sich, im Gegensatz zu den aufgehaltenen und bestraften Tätern, ebenso wie das Feuer immer weiter fortpflanzen.[108] Die im Titel anklingende Anspielung auf Victor Hugos berühmten Roman kehrt dessen Bedeutung um: der Dargestellte leidet nicht im Elend, sondern er bringt es mit sich. Als Verkörperung von Charakteren wie Gavroche ist er eine stets latente Bedrohung, die mit den Mitteln der Gerechtigkeit bekämpft werden muß: »On demande des juges« – so lautet der Untertitel des Blattes, in dem die Aburteilung, Erschießung oder Verbannung der Communarden letztlich gerechtfertigt wird[109].

[105] Ibid., S. 117. Vgl. Bloch, Republik, S. 35f.: Die Regierung Thiers hatte hingegen, um die Commune schnell zu zerschlagen, selbst mit den Preußen kooperiert, die u. a. gefangene Generäle freiließen und Munitionslieferungen gestatteten. Im Gegenzug verhielt sich Thiers bei den Frankfurter Friedensverhandlungen äußerst entgegenkommend: »Ganz offen paktierte er mit dem äußeren Feind, um die soziale Revolution zu meistern, in der alle konservativen Strömungen jetzt ihre Hauptgefahr sahen«.

[106] Chastenet, Histoire de la Troisième République, Bd. 1, S. 83.

[107] Rey, Révolution, S. 224. Rey stützt sich auf folgende Larousse-Lexika: Nouveau Dictionnaire de la langue française (1882); Nouveau Dictionnaire illustré (1887); Dictionnaire complet illustré (1902); Petit Larousse (1905).

[108] Das Bild des Wanderers findet sich mit vergleichbaren Konnotationen in der Bildsprache des Anarchismus wieder. Vgl. Kap. 9.3.

[109] Vermutlich spielt der Titel des Blattes direkt auf Victor Hugos Engagement für die Communarden an. Am 26. 5. 1871 hatte ein Brief des damals in Brüssel lebenden Schriftsteller in der Zeitung *L'Indépendance belge* einen Eklat verursacht, da Hugo sich für das Asylrecht der Communarden in Belgien einsetzte und trotz aller Kritik an den Taten der

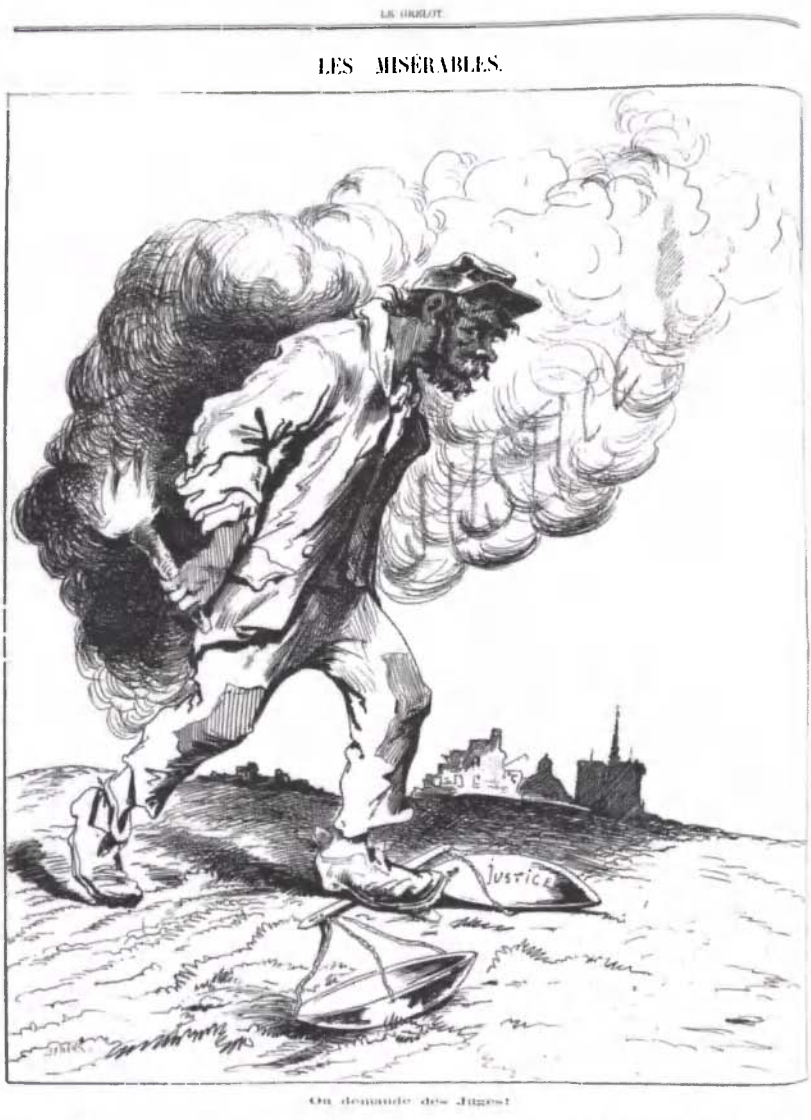


Abb. 8 Lefman: Les Misérables. On demande des juges!, in: Le Grelot, 13.8.1871. Bibl. Forney, Paris.

Insgesamt ist der Nachhall der Commune in der Karikatur der frühen III. Republik eher schwach, nicht nur aus Gründen der Zensur, sondern auch, da Künstler mit eher konservativ-republikanischer Einstellung dominierten, die sich dem allgemeinen Bedürfnis anschlossen, die Erinnerungen der *année terrible* durch Verdrängung zu kompensieren. Dies spricht auch aus Chams Neujahrsbild 1872 für *Le Charivari* mit dem Titel *Le Départ de 1871*[110] (Abb. 9): Das Motiv der Vertreibung des rein negativ konnotierten alten Jahres erfährt hier eine zusätzliche Überblendung durch das Motiv der alten, mit Petroleumeimer ausgestatteten Brandstifterin, die von Chronos mit der Sense weggestoßen wird: »Hue donc! pétroleuse!« Das Leitbild der Commune, die *pétroleuse*, gehört nun also der Vergangenheit an, sie verkörpert das ›böse‹ Jahr 1871, wie es auf ihrem Kleid geschrieben steht. Der antikisierende Stil des Kleides verweist aber darauf, daß die *pétroleuse* hier auch als Verkörperung der – alten – Republik in der Tradition von 1793 verstanden wird, von deren schädlichsten, anarchischen Auswüchsen die Zukunft befreit wird. Wie schon in der Bildpublizistik der Französischen Revolution tritt Chronos als Vollender der Zeit hervor, der die dargestellte Entwicklung als unumkehrbar kennzeichnet: Die Zeit selbst löscht die Erinnerung aus, wodurch der Commune letztlich jede Geschichtlichkeit abgesprochen wird.

Flüchtigen (»J'accepte le principe de la Commune, je n'accepte pas les hommes«) ihre Schutzbedürftigkeit hervorhob: »Premièrement, pour tous les hommes civilisés, la peine de mort est abominable; deuxièmement, l'exécution sans jugement est infâme«. Vgl. Victor Hugo, Actes et Paroles III: Depuis l'exil 1870–1876, in: Ders., Œuvres complètes, Bd. 10, Paris 1985, S. 796–798. In der darauffolgenden Nacht warf eine aufgebrachte Menge in Hugos Haus mehrere Scheiben ein. Am 31. Mai beschloß die belgische Regierung seine Ausweisung.

[110] *Le Charivari*, 3. 1. 1872.

LE DEPART DE 1871.
— Hue donc ! petroleuse !

Abb. 9 Cham: Le Depart de 1871. Hue donc, pètroleuse!, in: Le Charivari, 3.1.1872. UB Frankfurt.

5.3. »Le cadavre est à terre et l'idée est debout«: Restauration, Restitution und die Wiederkehr des Verdrängten ans Licht

Verdrängungsmechanismen bestimmten auch die Versuche, die Commune innerhalb von Paris vergessen zu machen. Die komplexe Vielschichtigkeit dieses Restitutionsprozesses spiegelt sich, wie Albert Boime nachgewiesen hat, auch im Werk der Impressionisten in den 1870er und 1880er Jahren wider[111]. Dabei nimmt der Prozeß der Reinigung, ganz ähnlich wie in den Haussmannschen Reformen, eine zentrale Stelle ein: »Metaphorical allusions, whether textual or visual, to convalescence, purification, restoration, and regeneration are signifiers for the early Impressionist era«[112]. Die Darstellung der licht- und luftdurchfluteten, geordneten Stadt symbolisierte im soziopolitischen Kontext die letztendliche (Rück-)Eroberung des mythischen Raumes Paris durch die konservative Republik, die somit auch die Gesetzmäßigkeiten der Haussmannschen Reformen absorbierte und für sich nutzbar machte[113].

[111] Boime, Art and French Commune, z.B. S.24: »What I hope to show is that the scenes of the Impressionists are complicit with the subsequent intensive campaign to rebuild Paris and its beautiful suburbs, coinciding with the official line of the period«. Tillier, La Commune de Paris, S.376, zieht im Grunde dieselben Schlüsse: »Dans toutes ces compositions impressionnistes ressortissant du paysage urbain et montrant la ville haussmannienne comme territoire impressionniste, le souvenir de la Commune est souvent perceptible, mais toujours comme en creux«. Dennoch kritisiert Tillier Boimes Verdrängungstheorie: »Il faudrait plus certainement déchiffrer dans cette présence la capacité de perturbation profonde de la Commune et de sa postérité, dont témoigne l'impossibilité pour les peintres de se soustraire à cet événement qui, s'il ne fut pas véritablement un sujet, resta un objet implicite. Dans ces œuvres, le souvenir de la Commune est irréductible« (ibid.). Nichts anderes aber belegt Boime: Gerade die angestrengten Versuche, die Commune vergessen zu machen, zeugen natürlich von ihrer Allgegenwart im Denken und besonders im Empfinden des öffentlichen Raums.

[112] Boime, Art and French Commune, S.51.

[113] Entgegen der Meinung von Boime ist die Wiederherstellung des Stadtraumes in seiner durch Haussmann modifizierten Form kein Widerspruch zum Herrschaftsanspruch der Republik (ibid., S.42). Als stark symbolisch aufgeladenes Dokument der Rückeroberung des Raumes gilt auch die berühmte Fotografie der erschossenen Communarden von André Disdéri. Vgl. Juerg Albrecht, Rolf Zbinden, Honoré Daumiers »Rue Transnonain« – Das Ende der Überzeichnung, in: Rütten u.a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S.138, Abb.135. Ibid., S.138f.: »Es sind nicht bloß die Regeln plumper Abschreckung, die den überwundenen Gegner in normierte Holzkisten eingesargt vorzuführen verlangen, sondern es ist die Logik der Darstellung staatlicher Allmacht: Gegenüber der Turbulenzen und Kreativität der Pariser Volksherrschaft setzt sich ein Raster disziplinierter Einordnung absolut. So versperrt von Bildrand zu Bildrand die dichtgefügte Wand der Särge jeglichen Blick in die Weite und läßt Geschichte zum Stilleben gefrieren. [...] Diese Frontalansicht [...] ist im umfassenden Sinne des Begriffs perspektivlos – bliebe nicht jener Rest von Widerspenstigkeit, der noch im Tod die Körper der Aufständischen gegen aufgezwungene Schranken sich sperren läßt«. Zur Rolle der Fotografie in der Commune vgl. allg. Donald E. English, Political Uses of Photography in the Third French Republic, 1871-1914, Michigan 1981, S.21-80. Teil der Rückeroberung und symbolischen des ideellen sowie physischen Raumes war auch der Bau von Sacré-Cœur hoch über dem

Der Maler Gustave Caillebotte etwa stellt in seinem Gemälde *Jeune homme à sa fenêtre* von 1876 einen Angehörigen der gehobenen Schicht dar, der aus seiner häuslichen Sicherheit heraus den unter (!) ihm liegenden, offenen Raum überblickt und von seinem privilegierten Standpunkt aus symbolisch beherrscht[114].

Dieses Bild findet sein Gegenstück in dem Gemälde *Intérieur. Femme à la fenêtre*, das Caillebotte vier Jahre später malte. Im Gegensatz zum männlichen Betrachter sieht die gutbürgerliche Frau nicht auf einen offenen Platz, sondern auf den gegenüberliegenden, den Raum abschließenden Häuserblock. Der das Blickfeld verengende Vorhang verweist auf das Innere, das schon im Titel dominiert. Der im Hintergrund sitzende, die Zeitung lesende Mann macht das Motiv der Domestizierung und Abschottung des Raums wie der Frau perfekt – und somit die Behauptung patriarchalischer Strukturen im Gegensatz zur Emanzipation während der Commune[115]. Acht Jahre später setzt der junge Lucien Pissarro dieses Motiv auf einer seiner ersten Presseillustrationen in einen konkreten Kontext: »Pendant la fête du 14-Juillet: ceux qui boudent«[116]. Der seit 1880 begangene Nationalfeiertag – der theoretisch bereits Caillebottes Gemälde inspiriert haben könnte – stellte für das konservative Bürgertum ein Schreckgespenst dar, vor dem der heimische Salon eine Zuflucht bot.[117] Die von Pissarro unterstellte Trotzreaktion – das »Schmollen« – hat einen durchaus ernsten Hintergrund: Denn die wiedererlangte und verteidigte Verfügung über den Raum schien an diesem Tag in Frage gestellt zu sein. Wenn die Frau, die auch hier ihrem lesenden Mann den Rücken zuwendet, nun vor dem Kamin statt vor dem Fenster steht, so unterstreicht diese Modifikation die Schutzfunktion des abgeschlossenen Raums ganz erheblich. Der Rückzug aus der Öffentlichkeit an diesem Tag soll der Herausforderung Vorschub leisten, sich in dem neu gegliederten Raum und der sich durchmischenden Gesellschaft einzuordnen. Die Frage nach der Gleichberechtigung der Geschlechter ist hinter dieser Klassendominanz zurückgetreten. Die bürgerlich-patriarchalische Kontrolle behauptet sich so vor der

Montmartre, wo die Commune am 18. März ihren Anfang genommen hatte. Vgl. MERRIMAN, Marges, S. 297–280. Zu Sacré-Cœur vgl. Kap. 6.3 und 6.4.

[114] Öl auf Leinwand, 117 x 78 cm, Privatsammlung. Dazu BOIME, Art and French Commune, S. 89 und ibid., Abb. 61. Der von Caillebotte hier dargestellte Boulevard Malesherbes gehörte während der *semaine sanglante* zu den meistumkämpften Zonen.

[115] Öl auf Leinwand, 116 x 89 cm, Paris, musée d'Orsay. Dazu BOIME, Art and French Commune, S. 90f. und S. 91, Abb. 62,. Zum Thema des eingeschränkten weiblichen Blickwinkels im Paris des 19. Jahrhunderts vgl. Marni KESSLER, Dusting the Surface, or the Bourgeoise, the Veil, and Haussmann's Paris, in: Aruna D'SOUZA, Tom MCDONOUGH (Hg.), The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris, Manchester, New York 2006, S. 49–64.

[116] *La Vie moderne*, 22.7.1888. Vgl. Janine BAILLY-HERZBERG, Aline DARDEL, Les illustrations françaises de Lucien Pissarro, in: Nouvelles de l'estampe 54 (1980), S. 8–16.

[117] Vgl. zum Nationalfeiertag Kap. 7.

Herausforderung jedweder Auflehnung[118]. Lucien Pissarro, der wie sein Vater und die meisten anderen Neo-Impressionisten dem Anarchismus nahestand[119], verdeutlichte auf diese Weise subtile Herrschaftsmechanismen, die in der verabsolutierten Beanspruchung des Raumes ihren sinnfälligen Ausdruck finden[120].

Die Kontrollfunktion der Republik im hierarchisch gegliederten Stadtraum stellt sich in symbolischer Übersteigerung in Stops Karikatur *Girouettes et Paratonnerres* von 1872 dar[121] (Abb. 10): In der Mitte des Blattes steht ein hoher, schlanker Blitzableiter mit den Initialen »RF«, umgeben von vier weiteren Objekten, deren Funktion jeweils mehr oder weniger zwischen Blitzableiter und Wetterfahne schwankt, was auch durch die doppelte Verwendung des Plurals im Titel im unklaren bleibt. Rechts neben dem Republiksymbol stehen die noch halbwegs brauchbaren *paratonnerres* der Orleanisten bzw. Legitimisten – durch ihre Symbole Hahn bzw. Lilienwappen allerdings nicht völlig im Gleichgewicht – und somit in Gefahr, zu *girouettes* zu werden. Auf der linken Seite ist der verbogene und damit unbrauchbare Blitzableiter mit dem kaiserlichen Adler zu sehen, flankiert von der mit der phrygischen Mütze gekrönten *girouette* der Commune, die als Wahrzeichen eine Fahne trägt, auf der ein Petroleumbehälter abgebildet ist. Der Bildtext erklärt die Aufgabenverteilung: »Celles-ci sont le jouet des orages. / Celui-là nous protège contre eux«.

Allein der ganz den Gesetzmäßigkeiten seiner Aufgabe angepaßte *paratonnerre* der Republik, der übrigens als einziger geerdet ist, reicht weit genug, um seiner Schutzfunktion gerecht zu werden und das (revolutionäre) Gewitter abzuwenden. Dadurch wirkt Stops Blatt wie eine überlegene Antwort auf die Blitzableiter-Darstellung von Pilotell während der Commune. Der Gefahr des Blitzeinschlags wird besonnen vorgebeugt. Der taghelle, aufgeklarte Himmel erhöht überdies um ein Vielfaches die Übersichtlichkeit des darunter

[118] Interessanterweise greift fast zeitgleich der ebenfalls zu den Neoimpressionisten gehörende Maler Paul Signac dieses Motiv auf: Das zwischen 1888 und 1890 entstandene Gemälde *Dimanche parisien* (Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm, Paris, Privatsammlung) stellt die Frau wiederum vor das Fenster, dessen Vorhang sie mit der Hand leicht lüftet, während der Mann mit der Feuerzange im Kamin stochert. Bedenkt man, daß die Rückeroberung der Kontrolle über das Feuer – während der Commune Symbol der entgleisten Herrschaft von unten – ein tragendes Element der Restitution war, so erhält diese Genreszene eine nicht unerhebliche politische Komponente.

[119] Dazu John G. Hutton, Neo-Impressionism and the Search for a Solid Ground: Art, Science and Anarchism in Fin-de-Siècle France, Baton Rouge 1994.

[120] Tillier, La Commune de Paris, S. 353f., bringt auch die nach der Commune verbreiteten Ruinendarstellungen in direkten Zusammenhang mit der Rückeroberung des Raums: »la ruine dilua, absorba, puis éluda le paysage, pour en investir l'espace et en régir l'étendue. [...] À l'évidence, l'image de ruines joua avec les échelles et les rapports de proportions, d'autant que l'écrasante majorité de ces vues était désertée de toute présence humaine«.

[121] Veröffentlicht am 11.3.1872 in *Le Charivari.*

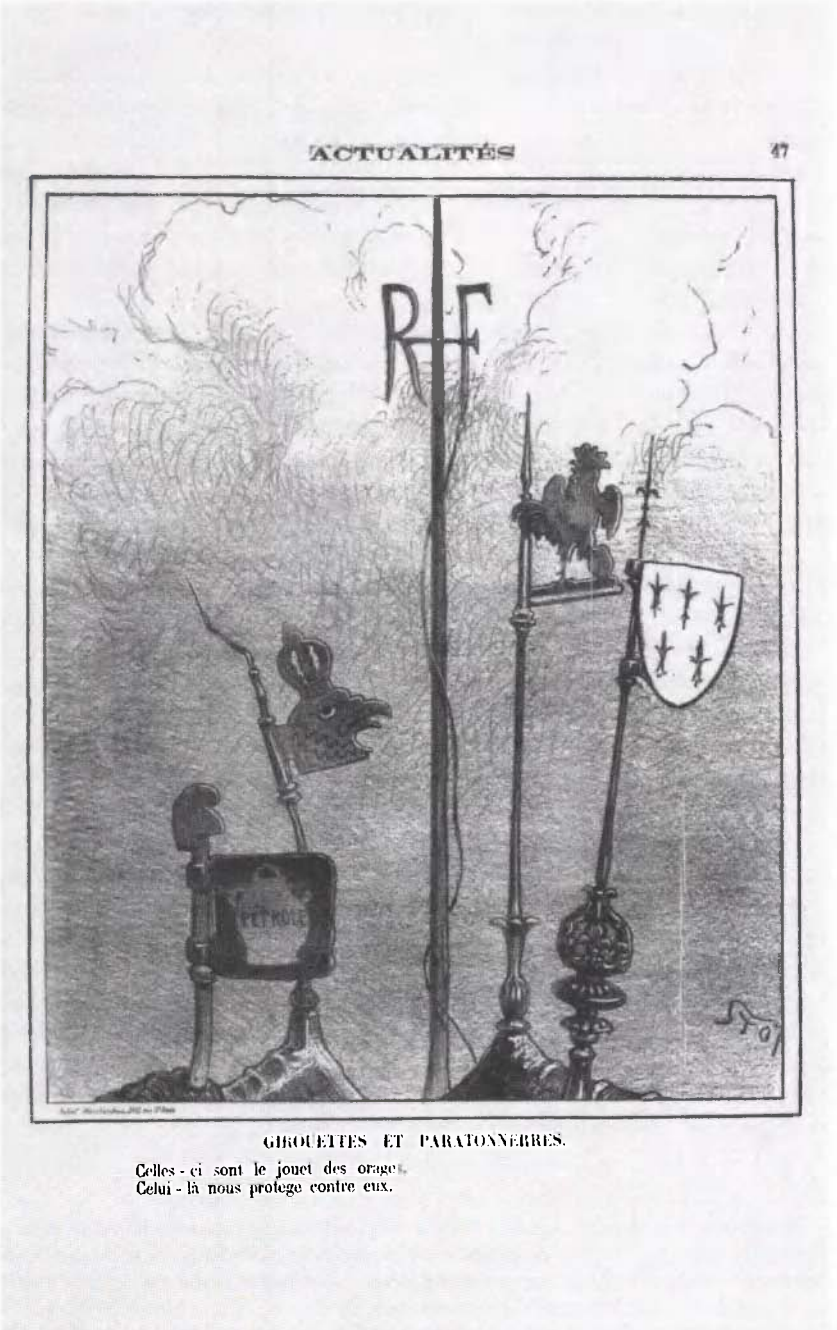


Abb. 10 Stop: Girouettes et Paratonnerres. Celles-ci sont le jouet des orages. Celui-là nous protège contre eux, in: Le Charivari, 11.3.1872. UB Frankfurt.

liegenden Terrains ebenso wie den Herrschaftsanspruch über den in die Vertikale hinein verlängerten Raum. Als Blitzableiter schon aufgrund seiner Struktur völlig untauglich ist allein die Wetterfahne mit der phrygischen Mütze: Das zu dieser Zeit eindeutig negativ konnotierte Symbol[122] und der Petroleumkanister stehen gleichermaßen für die völlige Unberechenbarkeit des Systems der revolutionären Republik, die ihrerseits die Kräfte, aus denen sie selbst hervorgegangen ist, nicht kontrollieren kann, sondern ihnen ebensowenig entgegenzusetzen hat wie die Wetterfahne dem Sturm; während die *paratonnerres* der drei monarchistischen Systeme zumindest eine begrenzte Zeit die Oberhand behalten konnten.

Die Abwesenheit der zu beherrschenden Kräfte selbst bringt zweierlei zum Ausdruck: Die als Verdienst der Republik propagierte momentane Sicherheit und darüber hinaus die absichtlich im unklaren gelassene Natur der Bedrohung. Der revolutionäre Sturm würde, sofern er nicht abgeleitet werden könnte, den darunter liegenden Raum infizieren und die befürchteten Reaktionen auslösen. Auch die symbolische Verlagerung ›nach oben‹ kann also die Angst vor der Gefahr ›von unten‹ nicht bannen, die hier in verschlüsselter Form anwesend ist: Die *girouette* der Commune, genauer gesagt, ihr den Petroleumbehälter tragendes Wappen, hat im Sturmwind erheblich an den *paratonnerre* des Empire geschlagen, der dadurch zusätzlich – von unten her – ruiniert wurde. Diese Anspielung auf die Brandstiftungen und die Zerstörung des erneuerten Paris als wichtigster Hinterlassenschaft des Empire verdeutlicht noch einmal die untrennbare Verbindung von Terreur, revolutionärer Republik, Commune und Niedergang nicht nur im Bildbewußtsein. Um die etablierte Republik zu schädigen, genügt die Reichweite der revolutionären *girouette* indessen nicht.

Die hier angedeutete Domestizierung der Unterschichten wurde unmittelbar nach der Niederschlagung der Commune noch als Versöhnungsprozeß im Rahmen einer gesamtnationalen Restitution dargestellt, wie auf dem im Sommer 1871 publizierten Einblattdruck *Le travail, c'est la liberté*[123]. Flankiert von einem Bauern und einem Arbeiter steht eine weibliche Allegorie von Frankreich oder der Republik unter einer strahlenden Sonne, den Hintergrund bilden Idyllen des wirtschaftlichen Wohlstandes. »Liberated Paris is associated with revival of industry and the arts. The sky has cleared and the sun – no longer the sun of social revolution – is shining brightly«[124]. Die zwangsläufige Typisierung vergleichbarer Allegorien zeigt die Schwierigkeiten, das komplexe Geflecht von Ursache und Wirkung der Commune zu verbildlichen. Die Do-

[122] Jean GARRIGUES, Images de la Révolution. L'imagerie républicaine de 1789 à nos jours, Paris 1988, S. 77: Noch 1876 wurde unter der Regierung Mac-Mahon eine für die Stadt Dijon angefertigte Republikfigur von Cabet wieder abmontiert, mit der Begründung, sie sei »de type révolutionnaire, coiffée du bonnet phrygien«.

[123] Einblattdruck. BnF, Est. Vgl. RÜTTEN u. a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S. 459, Abb. 494, LEITH, War of Images, S. 143, Abb. 96.

[124] Ibid., S. 142f.

minanz des ländlichen Idylls auf diesem Blatt zeugt zudem von dem Bestreben, die ungelösten Konflikte innerhalb der Hauptstadt auszublenden[125]. Das revolutionäre Potential der Pariser Straße selbst zeigt sich innerhalb des angestrengt verfolgten Neuordnungs- und Wiederaufbauprozesses in der Bildpublizistik ebenso wie in der Malerei nur in indirekter, stark codierter Form, worin sich die halb verborgene Seite einer durch Haussmannsche Reformen und Veränderung der Arbeitsprozesse bedingten Sozialstruktur widerspiegelt. Die Pariser Arbeiterschicht erscheint nicht als geschlossener Block, sondern aufgrund der starken Durchmischung verschiedener industrieller Entwicklungsstufen mit traditionellen Arbeitsfeldern als »plèbe géographiquement et professionnellement éparpillée«[126]. Das Scheitern des durch die Commune erstrebten Vereinigungsprozesses dieser Kräfte spiegelt sich nicht zuletzt im Verlust des Lichts: Darstellungen der nach der *semaine sanglante* verhafteten Communarden auf ihrem Weg ins Ungewisse zeigen eindeutig Tendenzen des Verschwindens in die Dunkelheit[127], woraus sich 20 Jahre später der Bildtypus des entwurzelten, orientierungslos umherirrenden Proletariers entwickeln sollte.

Überdies rissen Exekutionen und Verbannungen tatsächlich beträchtliche Lücken in das Sozialgefüge besonders der gut ausgebildeten Handwerker und Facharbeiter[128], die somit im städtischen Raum weniger sichtbar waren, was wiederum die Verdrängung der sozialen Problematik im Rahmen des ideellen Renovationsprozesses begünstigte[129].

Auf Gemälden wie Gustave Caillebottes[130] *Rue de Paris en temps de pluie*[131] von 1877 erscheinen Arbeiter nur als kaum wahrnehmbare Hintergrundfiguren, während das Gewicht der Bildaussage auf dem für die bürgerlichen Flaneure wieder sicheren Stadtraum liegt, dessen Reinigung hier durch den Regen symbolisiert wird:

[125] Besonders unter Thiers' Nachfolger Mac-Mahon und seiner Regierung des *ordre moral* (vgl. dazu Kap. 6.1.) wurde die Darstellung des ländlichen Idylls in der Malerei gefördert und – im Gegensatz zum immer unberechenbaren Paris – als der gesunde Kern der Nation dargestellt. Dazu John HOUSE, Die französische Landschaft 1877. »Le Village de Lavardin (Loir-et-Cher)« von Charles Busson, in: FLECKNER (Hg.), Jenseits der Grenzen, S. 234–243.

[126] GAILLARD, Paris, la ville, S. 432.

[127] Beispiele finden sich bei MILNER, Art, S. 183–187. Auch die nächtliche Aufsammlung der Leichen nach der Niederschlagung der Commune weist in diese Richtung. Dazu Frédéric CHAUVAUD, L'élision des traces. L'effacement des marques de la barricade à Paris (1830–1871), in: Alain CORBIN, Jean-Marie MAYEUR (Hg.), La barricade, Paris 1992, S. 272: »L'obscurité, source de confusion, permet de voiler en partie l'étendue des massacres nocturnes. Des déflagrations sont entendues, mais les cadavres s'évanouissent avant le jour«.

[128] BOIME, Art and French Commune, S. 19.

[129] Ibid.: »It was this absent but indexical body of militant manual workers, both male and female, and a physically present but psychologically intimited bourgeoisie, that populated the environment of early modernist visual practice«.

[130] 1848 als Sohn eines Fabrikbesitzers geboren, erlebte der Maler die Commune als unmittelbare Bedrohung. Vgl. BOIME, Art and French Commune, S. 77.

[131] Öl auf Leinwand, 212 x 276 cm, Chicago, Art Institute.

The sanitary action of the rain on the pavingstones was a gratifying recollection of the social ›cleansing‹ and purification of the streets once stained by the physical presence as well as by the blood of the Communards [...] The conspicious treatment of the paving stones and their rain-drenched and light-reflecting radiance symbolically constitute a Paris restored to its pristine Haussmannian appearance and a Paris recuperated for the bourgeoisie[132].

Das saubere, das Licht spiegelnde Straßenpflaster wird zur makellosen Projektionsfläche, auf der die revolutionäre Vergangenheit der *pavés* beim Barrikadenbau überblendet wird[133].

Auch hierin wiederholt sich der Kampf gegen den als bedrohlich empfundenen Naturzustand, der sich dem bürgerlichen Ordnungsbedürfnis widersetzt[134]:

Das Pflaster markiert aber nicht nur die Grenze zwischen Wildnis und Zivilisation, sondern auch zwischen oben und unten. Der durch Lage und Ausstattung ohnehin schon privilegierte Boulevard wird durch das intakte, saubere Pflaster von der Welt der erneut Marginalisierten abgetrennt – in gewolltem Kontrast zum »blutgetränkten« Pflaster der Commune: »Indeed, ›les pavés sanglantes‹ become a pervasive metaphor for [...] the enraged reactionnaries who wanted to scrub Paris clean of Communard traces«[135]. Die Überschreitung dieser symbolischen Grenze zwischen heller Ober- und dunkler Unterwelt[136] in der Commune verbildlicht mehr als zwanzig Jahre später zuerst Adolphe Willette auf der Titelseite des Satiremagazins *Le Courrier français*[137] (Abb. 11): Anfang 1892 wurde General Gaston, Marquis de Galliffet, der maßgeblich für die gnadenlose Niederschlagung der Commune verantwortlich war, zum *général en chef* der französischen Truppen erhoben[138]. Während der General in stolzer Pose unweit des Arc de Triomphe posiert,

[132] Boime, Art and French Commune, S. 93.

[133] In Anbetracht dessen, daß die Anlage der Grands Boulevards auch von der Absicht geleitet war, den Barrikadenbau zu erschweren, mußte die Commune besonders lange nachwirken. Zur Tilgung der Barrikaden zwischen 1830 und 1871 vgl. Chauvaud, L'élision, bes. S. 276–279: »La peur des traces«. Die Thematik der symbolischen Überblendung stellt eine spezifische Erscheinung der Lichtsymbolik dar, auf die besonders die Untersuchung von Le Men, Lanterne magique, aufmerksam gemacht hat.

[134] Schivelbusch, Lichtblicke, S. 105f., setzt in bezug auf die Revolution von 1830 die Zerstörung von Pflaster und Laternen als Widerherstellung des Naturzustandes zueinander in Beziehung: »Das Straßenpflaster, das aufgerissen und zu Barrikaden neu zusammengesetzt wurde, gab den ›natürlichen‹ Zustand der Erde wieder frei, der [...] zum Verschwinden gebracht worden war«. Während der Commune stimmt dieses Modell, wie gezeigt wurde, für das künstliche Straßenlicht nicht mehr. Erst durch die Abwendung vom Lichtmythos der Stadt und die Zuwendung zum Sonnenlicht in der sozialistischen und anarchistischen Symbolik wird sich dies wieder ändern. Vgl. Kap. 9.1. und 9.3.

[135] Boime, Art and French Commune, S. 93.

[136] Dazu auch die Ausführungen über das Verhältnis von ›oben‹ und ›unten‹ im Zusammenhang mit der ans Licht strebenden Wahrheit in der Dreyfusaffäre in Kap. 8.1. und 8.2.

[137] Ausgabe vom 10. 1. 1892.

[138] Zu Galliffet vgl. Hutton, Historical Dictionary, Bd. 1, S. 410.

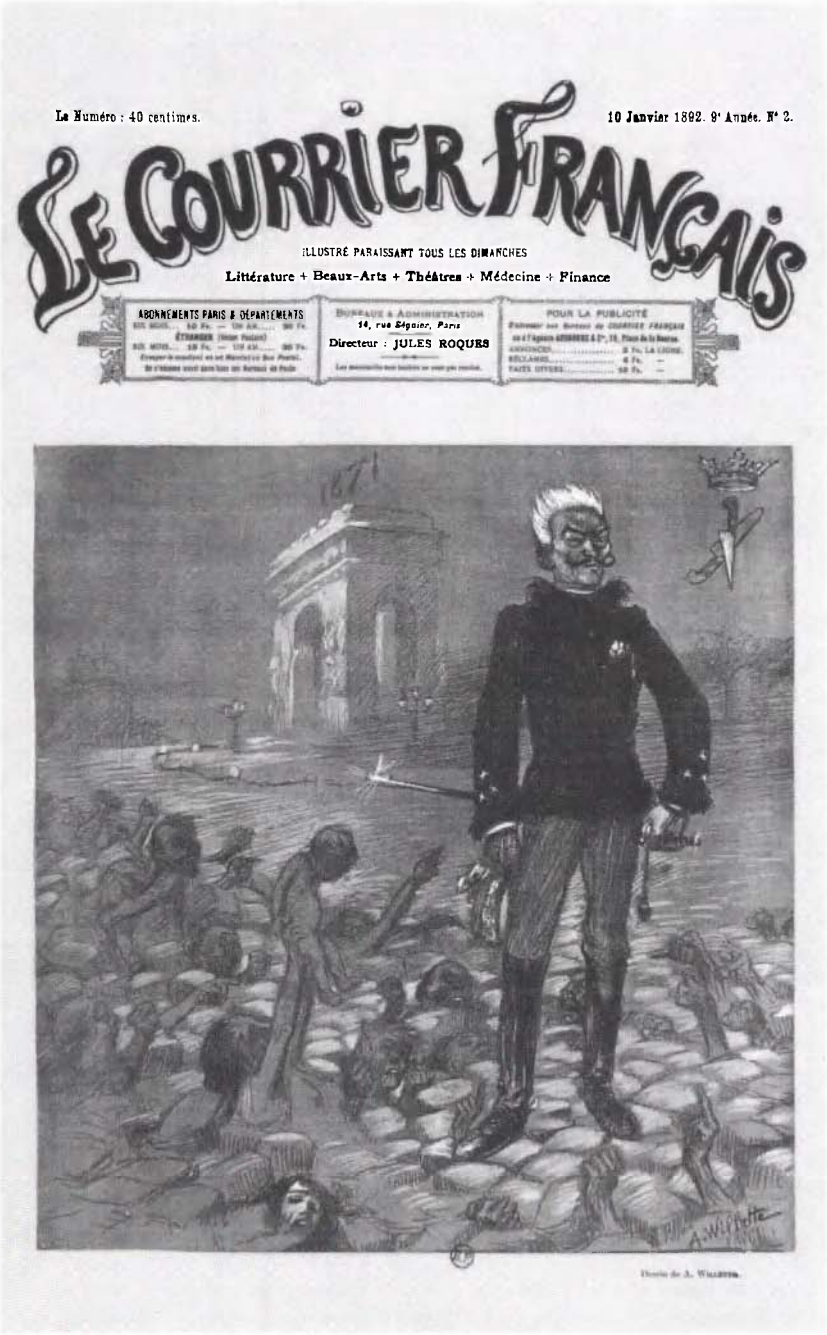


Abb. 11 Adolphe Willette: Le General de Galliffet (Titelbild), in: Le Courrier français, 10. 1. 1892. Bibl. Forney, Paris.

tauchen aus dem aufbrechenden Straßenpflaster die Toten empor, recken ihre Fäuste gen Himmel oder halten ihm leblose Kinder entgegen. Zwar scheint der General den Spuk nicht zu bemerken, doch wird deutlich, daß in der Vergangenheit begangenes Unrecht irgendwann ans Licht kommt und seine Verursacher einholen muß. Willettes Blatt ist vor allem eine Anklage für einen ungesühnt bleibenden Massenmord, der deshalb zwangsläufig auf die Republik zurückfällt, die sich dieses Versäumnisses schuldig gemacht hat[139].

Ganz ähnlich interpretiert Théophile Alexandre Steinlen das Thema in der berühmten Allegorie *Le Cri des pavés*, die im Februar 1894 in *Le Chambard socialiste* erschien (Abb. 12). Der Titel verdeutlicht, daß die sich mit Gewalt Gehör verschaffende Menge mit dem gleich ihr mit Füßen getretenen Straßenpflaster als Einheit gesehen wird. Die mit aller Gewalt nach oben – ans Licht – drängenden Menschen bringen die vormals ebenmäßige Steinfläche in Unordnung – und damit auch das System, das ihnen einen sogar noch darunter liegenden Platz zugewiesen hat[140]. Hinter der Commune-Allegorie verbirgt sich allerdings noch eine zweite Bedeutungsschicht, die das Wiederauftauchen der proletarischen Masse aus der gesellschaftlichen Versenkung in den 1890er Jahren reflektiert. Das von 1894 bis 1895 erscheinende Magazin *Le Chambard socialiste*[141] stellte den ersten Versuch eines illustrierten sozialistischen *hebdomadaire* dar, das Bildpropaganda als didaktisches Material für den Bewußtmachungsprozeß eines angestrebten Klassenkampfes einsetzte. Die Commune wird in diesem ideologischen Kontext aus der Vergangenheit in eine ferne Zukunft verlegt, in der das begonnene Befreiungswerk sich vollenden wird, wie auch aus dem Kommentar des Chefredakteurs Gérault-Richard zu Steinlens Blatt hervorgeht:

Quand elle [la Commune] luira de nouveau au firmament du peuple, nous pourrons dire: voici la délivrance, voici la paix! Le vol, le massacre, l'oppression s'évanouiront dans les

[139] Steinlen stellte Galliffet in der Karikatur *Dans toute sa gloire* vor einem Leichenberg dar, der wohl an der berühmten *mur des Fédérés* aufgeschichtet ist: »Femmes, enfants, vieillards... rien ne lui résiste!« (In: *Le Chambard socialiste*, 16.6.1894) Vgl. Gabriele UELSBERG (Hg.), Théophile Alexandre Steinlen. Zeichner für das Pariser Volk. Illustrationen und Karikaturen im Milieu der Jahrhundertwende, Ausstellungskatalog, Mühlheim 2000, S. 46, Farbtafel X.

[140] Zum Motiv der nach oben gereckten Hände vgl. Heinz DEMISCH, Erhobene Hände. Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst, Stuttgart 1984, S. 169–184. Zum Komplex des Untergrundes vgl. Rosalind H. WILLIAMS, Notes on the Underground: An Essay on Technology, Society and Imagination, Cambridge 1990; speziell zum Pariser Untergrund vgl. Christopher PRENDERGAST, Paris and the Nineteenth Century, Cambridge, Mass. 1992, S. 74–101.

[141] Zu den Illustrationen für *Le Chambard socialiste* vgl. Phillip Dennis CATE, Susan GILL, Théophile Alexandre Steinlen, Salt-Lake-City 1982, S. 96: »For the didactic socialist periodical, he created obvious stereotypes and allegorical figures drawn with crisp outlines and occasional patches of color. This style represented Steinlen's commitment to reach a working class readership clearly. While the images may have appeared crude and oversimplified, they were effective propaganda for the working-class audience, imitated as such by subsequent contributors«.

Abb. 12 Théophile Alexandre Steinlen: Le Cri des pavés!, in: Le Chambard socialiste, 3.2.1894. Sammlung Daniela Kneißl (D.K.).

ténèbres; les détritus du fumier bourgeois rouleront dans l'égout. [...] [l]'immense famille des desherites saluera l'aurore de l'universel bonheur[142].

Der hier als unüberbrückbar dargestellte Gegensatz zwischen dem *peuple* und den Vertretern der bürgerlichen Regierung kommt exemplarisch in einem weiteren Beitrag Steinlens für den *Chambard* zum Ausdruck, wo auch der Aspekt des als Bedrohung empfundenen Machtpotentials der Straße erneut ins Blickfeld rückt: *La Sécurité des rues*[143] (Abb. 13) bezieht sich, wie aus dem Untertitel hervorgeht, auf den 1. Mai 1894: »Grâce à l'attitude pacifique de la police, le Premier Mai s'est passé sans incidents. (Les bons journaux)«.

[142] Gérault-Richard, *Cri odieux*, in: *Le Chambard socialiste*, 3.2.1894, S.2.
[143] *Le Chambard socialiste*, 5.5.1894.

Abb. 13 Theophile Alexandre Steinlen: La Sécurité des rues. Grace à l'attitude pacifique de la police, le Premier Mai s'est passé sans incidents. (Les bons journaux), in: Le Chambard socialiste, 5.5.1894. UB Frankfurt.

Struktur und Komposition des Blattes strafen diese Aussage jedoch Lügen. Der als massige schwarze Figur dargestellte Polizist im Vordergrund ist mit Pistole, Degen und Schlagring ausgestattet, während die hinter ihm zusammengedrängte Menge, in der auch viele Frauen mit kleinen Kindern zu erkennen sind, äußerst zart konturiert und fast farblos gehalten ist[144]. Der zwischen den beiden als Licht-Finsternis-Gegensatz gestalteten Bildelementen liegende freie Raum – mit dem intakten Pflaster – ist ein eindeutiges Symbol für ein System, das der Menge die Verfügung über diesen Raum nicht zugesteht: Der überschaubare Stadtraum darf nicht durch eine marschierende Menge in Besitz genommen werden. Die Zusammendrängung der Gruppe symbolisiert nicht nur die dargestellte Situation eines im Keim erstickten Aufmarsches zum 1. Mai, sondern auch die grundsätzliche Lebenssituation dieser Menschen: Die Konzentration auf engem Raum ermöglicht ihre Überwachung.

Das Gespenst des Volksaufstandes wurde in den Jahren der Entspannung nach der Amnestie vieler Communarden zunächst – auch mit den Mitteln der Karikatur – heruntergespielt, wobei der Versuch offenbar wird, eine breite Front gegen die Gegner der Republik zu bilden. Im Jahr 1879 zeigt *Le Charivari* ein Blatt von Baric, auf der ein Vertreter der Reaktion, der als Hut ein *éteignoir* trägt, vergeblich versucht, der als Kind dargestellten Republik mit einem *guignol*, einem Kasperltheater, Angst einzujagen[145]. Das Mädchen dagegen amüsiert sich sehr über die Handpuppe mit der Fahne der *émeute*, denn ihr Ährenkranz mit der Inschrift *Concorde* hebt hervor, daß ihre Wesensart die Zwistigkeit der Bürger von vorneherein ausschließt. Auch der im Hintergrund stehende Polizist hat für die Vorstellung des Reaktionärs nur nachsichtiges Schmunzeln übrig. Auffallend ist die Abwesenheit jeder ernst zu nehmenden Bedrohung und besonders der revolutionären Masse selbst – was bleibt, ist nur eine unglaubhafte Angstprojektion eines Finsterlings. Schon sieben Jahre zuvor stellte der Karikaturist Alfred Le Petit in *Le Grelot* das gefürchtete *spectre rouge*[146] als zweidimensionale Attrappe dar: mit Holzwaffen und ebenfalls hölzerner *torche* ist der bedrohliche Anarchist zum Hampelmann verkommen, der alle verhöhnt, die ihn als ernsthaftes Argument benutzen: »Rengainez votre pantin, mon brave homme, le truc est usé, il n'effraye plus personne«. Damit ist das *spectre rouge* scheinbar wieder auf das Niveau zurückgesunken, das es vor der Commune schon einmal hatte: Ein artifizielles Konstrukt bürgerlicher Umsturzbefürchtungen[147]. Noch vor dem Krieg, im

[144] Zu diesem Blatt vgl. Ralph SHIKES, The Indignant Eye. The Artist as Social Critic in Prints and Drawings, Boston 1969, S. 227, der zwar auf den Gegensatz zwischen dem Einzelvertreter der Obrigkeit und der durch diesen verdeckten Menge eingeht, aber nicht auf die Licht-Finsternis-Symbolik.

[145] *C'est drôle! ça n'a plus l'air de lui faire peur*, in: *Le Charivari*, 25.11.1879.

[146] *Le Grelot*, 10.11.1872.

[147] 1870 hatte auch Daumier das *spectre rouge* als Vogelscheuche dargestellt, die den Weg zur am Horizont aufstrahlenden Sonne versperren sollte. Vgl. dazu Kap. 3.2.2.

Juni 1870 hatte Lemot für das Magazin *Le Monde pour rire*[148] ein ganz ähnliches Bild dieses Schreckgespenstes mit brennender *torche* und roter Mütze entworfen. Interessant aber ist hierbei die Projektion mittels einer Laterna Magica, die einen dramatischen Beleuchtungs- und Vergrößerungseffekt des Phänomens bewirkt, nichts desto weniger aber eine Illusion ist und bleibt: Der Raum, den das *spectre rouge* hier vorgeblich beherrscht, existiert schlichtweg nicht, die fenstergleiche Öffnung wird lediglich vorgegaukelt[149].

In Barics Puppentheater bleibt der Ernst des gesellschaftlichen Hintergrundes dagegen erhalten: Der Gendarm ist bereit, die bestehende Ordnung zu verteidigen, so, wie derjenige auf Steinlens Blatt *La Sécurité des rues* es schließlich tut. Die Sorglosigkeit der jungen Republik bedingt also bereits hier den von der Masse frei gehaltenen, leicht zu überblickenden Raum, dessen Unantastbarkeit der Gendarm überwacht und nach hinten abgrenzt – nur wo gar kein *peuple* ist, kann letztlich kein Aufruhr stattfinden.

Im Rahmen dieses perfekt durchgehaltenen Verdrängungsprozesses muß die Aufarbeitung des Geschehenen offenbar einer völlig anderen Sphäre zugewiesen werden. Der Karikaturist Adolphe Willette versetzt die Konfrontation von Schuldigen und Opfern folgerichtig ins Jenseits. Am 19. Feburar 1893 zeigt die Titelseite des tendenziell anarchistischen Satiremagazins *Le Courrier français* eine Illustration, die geschickt zwei verschiedene Zeitebenen – die der Französischen Revolution und die der Commune – miteinander verknüpft. Neben einer geknickten (!) Laterne treffen sich zwei Diskurspaare: Marie-Antoinette und Robespierre sowie Adolphe Thiers und eine Communardin mit totem Kind. Der Königin ist der erste Teil des Bildtextes zuzuordnen: »Puisque la politique n'est pas notre affaire... pourquoi nous as-tu coupé le cou?«[150] Die Haltung des Künstlers zu Marie-Antoinettes Frage, warum sie geköpft wurde (die Wunde zeigt sich als feiner Strich am Hals), ist angesichts ihrer Darstellung als frivoler, dekadenter Schäferin mit Lamm, kurzem Rokoko-Kostüm und entblößter Brust eher kritisch aufzufassen[151]. Die Königin wird hier weder als Herrscherin noch als heroisches Opfer gezeigt, sondern als eine Person, die zu Lebzeiten den irdischen Realitäten kaum weiter entrückt hätte sein können. Schäferkostüm und Lamm zeichnen sie ironisch als *agneau innocent* aus, was hier jedoch eher mit unmündiger Dummheit gleichzusetzen ist. Die Frage nach dem Warum stellt sich wesentlich aktueller und

[148] 11.6.1870. Vgl. Ducatel, Histoire, Bd. 1, S. 17, Abb. 6.

[149] Zum Motiv der Laterna Magica in der Karikatur vgl. Le Men, Lanterne magique. Auf die illusionäre Öffnung eines Fensters geht der Aufsatz nicht ein, was jedoch ein wichtiger Aspekt ist, da sich hierin die Projektionsfläche in den dreidimensionalen Lichtraum ausweitet.

[150] Dem Bildtext sind keinerlei Personen zugeordnet. Lediglich die Spiegelstriche weisen darauf hin, daß es sich um verschiedene Sprecher handelt. Die Zuordnung, die das Bild erst lesbar macht, bleibt aber dem Betrachter überlassen.

[151] Damit spielt Willette auf den Rückzug der Königin in ihre künstliche Bauernidylle in Trianon an.

ernsthafter angesichts des im Hintergrund stehenden zweiten Diskurspaares: Thiers, mit der Jahreszahl 1871 auf der Stirn verbirgt sich entsetzt zwischen Königin und Robespierre, der im übrigen nahezu wirklichkeitsgetreu dargestellt ist und seiner Gegnerin stolz direkt ins Auge blickt. Dagegen hat sich Thiers soweit wie möglich von der namenlosen jungen Frau entfernt, die ein totes kleines Mädchen am Arm hält und dem Präsidenten folgende Frage stellt: »Pourquoi nous as-tu massacrées?« Die junge Frau mit den langen, aufgelösten Haaren trägt ein zerrissenes, blutbesudeltes Hemd, an der nackten Brust ist eine Stichwunde zu erkennen. Die Entblößung ist hier im Gegensatz zur Königin Zeichen von Armut, Vergewaltigung und Mord, der selbst vor dem nackten kleinen Mädchen nicht halt gemacht hat. Die Niederschlagung der Commune hat hier also eine ganz andere moralische Dimension als das Köpfen der Revolution, nämlich der Mord an den Unschuldigen. Die geschändete, ermordete Frau korrigiert somit das dämonisierte Bild der brandschatzenden *pétroleuse*[152].

Die Markierung 1871 auf Thiers' Stirn macht darüber hinaus deutlich, daß hier auch die Opfer anderer ihm zur Last gelegten Massaker auftreten könnten, wie etwa das der Rue Transnonain 1834 oder des Juniaufstandes von 1848[153]. Der *centenaire* der Hinrichtung des Königspaares dient nur vordergründig[154] für die Rückholung der *semaine sanglante* in das moralische Gewissen und das historische Bewußtsein. Auf diesem Umweg wird der Commune der ihr aberkannte Platz in der Geschichte zurückgegeben.

Die Zusammenkunft findet im Schatten einer Laterne statt, deren Mast geknickt ist, wodurch das Glasgehäuse zur Seite geklappt ist. Der nutzlos gewordene Lichtträger kann also nicht zur Erhellung der Umstände beitragen. In der Revolution diente die Laterne als Galgen zur Durchsetzung einer neuen Ordnung, in der Commune dominierte sie zunächst als Symbol der Teilhabe aller am Licht[155]. Beides wird hier nun als gescheitert erkannt. Dadurch wird die ungebrochene Aktualität der Commune und ihrer Anliegen betont. Das im Hintergrund erkennbare Plakat des *Comité de salut public* verdeutlicht noch einmal, daß der Erfolg einer Revolution an nichts anderem als dem Wohl aller zu messen ist. Der auf den Gräbern der Communarden gegründete Triumph der Republik muß an diesem Maß kläglich scheitern – was seinen

[152] Vgl. dazu Kap. 4.4.

[153] Honoré Daumier schuf dazu die Lithographie *Rue Transnonain, le 15 avril 1834* (Association mensuelle, Blatt 24, Juli 1834). Dazu ALBRECHT, ZBINDEN, Honoré Daumiers »Rue Transnonain«.

[154] In Anbetracht der Bildkomposition, die von Marie-Antoinette und Robespierre beherrscht wird, ist diese Vordergründigkeit durchaus wörtlich zu verstehen. Auch das Datum des 19.2.1893 offenbart die zum eigentlichen Kern des Blattes hinführende Funktion der Französischen Revolution: Weder die Hinrichtung von Ludwig XVI. am 16.1.1793 noch die von Marie-Antoinette am 16.10.1793 hatte zu diesem Zeitpunkt ein wirkliches Jubiläum.

[155] Vgl. dazu Kap. 5.2.

bildlichen Ausdruck in dem eklatanten Größenunterschied zwischen Thiers und Robespierre findet. Die Sicherheit im öffentlichen Raum, für die das Licht der Laterne ein unabdingbares Element ist, existiert nicht als unabhängige Größe, sondern wird durch die Herrschenden definiert und gewährt. Willette spielt damit keineswegs auf den gewaltsamen Umsturz der bürgerlichen Ordnung an, der vor der Zerschlagung der anarchistischen Bewegung 1894 durchaus denkbar schien[156], sondern auf das völlige moralische Versagen der staatlichen Macht: Das bürgerliche Modell, das mit der Französischen Revolution begann, hat durch den Verrat am Volk seine Legitimation verloren – und dadurch auch die von oben legitimierten *lumières*, wie sie sich im den Raum ausleuchtenden Symbol der Straßenlaterne präsentieren[157].

Die symbolische Bedeutung von oben und unten kennzeichnet auch die Darstellung der personifizierten Commune, die sich parallel zur Organisation der Arbeiterbewegung entwickelte. Der ehemalige Communarde Pilotell stellte diese 1879 in seinem Album *Avant, pendant et après la Commune*[158] als am Boden liegende Tote dar, aus deren Brust Blut fließt. Der Titel ist ein Zitat nach Victor Hugo: *Le cadavre est à terre et l'idée est debout*[159]. Die am Horizont aufsteigende Sonne wird räumlich noch von der aus einem Haufen aufgetürmter Pflastersteine ragenden Fahne überragt, auf der die Verdienste der Commune zu lesen sind und auf welche die offenen Augen der Toten gerichtet sind:

La Commune de Paris / a sauvé la République / décrété la souveraineté / du travail, / l'athéisme, / la destruction des /monuments éternisant / la haine entre peuples.

Die bereits in der Raumgliederung angelegte letztendliche Unerreichbarkeit dieser Ideale für die Gegenmaßnahmen der bürgerlichen Reaktion knüpft sich ganz offensichtlich an die Erwartung einer Auferstehung der Commune selbst. Die jedoch wiederum in unbestimmte räumliche Ferne entrückte Sonne spielt auf die Unvorhersehbarkeit dieses Ereignisses an.[160]

Als historische Vorwegnahme des propagierten Siegs der Arbeiterklasse fand diese Auferstehung im Rahmen der sozialistischen Bildpropaganda statt.

[156] Vgl. dazu Kap. 9.2.1.

[157] Zur Bedeutung dieses Motivs Ende des 19. Jahrhunderts vgl. Kap. 8.1.1.

[158] Avant, pendant et après la Commune, London 1879, BnF., Est., Neuauflage Paris 1969, hg. v. Charles Feld. Dazu Tillier, La Commune de Paris, S. 323: »Si, pour Pilotell, la conception de ce recueil répond à celle d'un *livre de deuil*, elle relève aussi d'un livre de l'obscurité et de l'obscurantisme, où se joue en permanence le combat entre les ténèbres et la lumière«.

[159] Abgebildet bei Leith, War of Images, S. 129, Abb. 54. Diese Zeile findet sich in der Ode *La Voix de Guernesey*, die Hugo im Jahre 1867 der Niederlage des italienischen Freiheitskämpfers Garibaldi gegen die Truppen Napoleons III. widmete. Ders., Œuvres complètes, Bd. 5, Paris 1985, S. 1047.

[160] Tillier, La Commune de Paris, S. 317, spricht von einem »paradoxe d'une révolution étouffée mais survivante«: »Pilotell évoquait la violente répression de la Commune, mais prévenait aussi de la pérennité de son œuvre, et de l'actualité permanente de ses idéaux«.

Im Jahr 1907 publizierte Steinlen seine Vision der Commune in der Zeitung *L'Humanité*, dem offiziellen Organ des Sozialistenführer Jean Jaurès: *L'Anniversaire de la Commune*[161] zeigt eine sich zum Himmel streckende, monumentale Frauenfigur mit geballten Fäusten, von der ein Leuchten ausgeht. Mit aller Gewalt arbeitet sie sich aus einer nicht näher zu bestimmenden, felsenartigen schwarzen Formation hervor, die ihren Unterleib noch umklammert hält, während sich hinter ihr eine riesige Menschenmenge ansammelt.

Der nebenstehende Artikel von Jean Jaurès mit dem Titel *Hier et demain* beurteilt einerseits die Commune als nicht wiederholbares, an einzigartige historische Umstände geknüpftes Ereignis, das zudem zu spontan gewesen sei, um überleben zu können und seine eigentliche Fortsetzung in der Entwicklung des Gewerkschaftswesens gefunden habe. Andererseits aber betont er die ungebrochene Kraft des *esprit de la Révolution*, den er nicht zufällig mit dem Feuer vergleicht:

> Libre et fluide comme la flamme, il se nourrit et se diversifie de la substance changeante des événements; et ce que le prolétariat aime et salue dans le dix-huit mars, ce n'est pas un type immuable et une forme figée de la révolution, c'est l'ardeur d'enthousiasme et d'espérance, c'est l'audace d'affirmation ouvrière qui a anticipé l'évolution[162].

Gerade diese Unberechenbarkeit des revolutionären Gedankenguts und die auch hier offen ausgesprochene Übertragbarkeit auf die Masse waren es, die als Angstpotential das Denken der Republikgegner auf lange Sicht bestimmten.

[161] *L'Humanité*, 18.3.1907. Vgl. die retrodigitalisierte Ausgabe der Zeitung auf http://gallica.bnf.fr.
[162] Ibid.

5.4. »Du danger des illuminations au pétrole républicain« Das verderbliche Feuerlicht der Republik im Spiegel der rechten Presse

Das Trauma des brennenden Paris blieb in der III. Republik lange lebendig, wobei das Feuer über seine traditionelle Revolutionsmetaphorik hinaus zur Synekdoche der plötzlich entartenden Bedrohung schlechthin wurde. Exemplarisch stehen dafür die Panoramen der Feuerinfernos an verschiedenen Stellen der Stadt, die *Le Monde illustré* in den Monaten nach dem Ende der Commune veröffentlichte[163]. Bilder wie diese prägten die Untrennbarkeit von Commune und Brandstiftung auf Jahrzehnte hinaus. Besonders evident werden diese Angstprojektionen innerhalb der kirchlich-konservativen Presse, die den extremen Antiklerikalismus der Commune als Tiefpunkt des gesellschaftlichen Niedergangs und die Brände als göttliche Strafe, als Hölle auf Erden, darstellten[164]. Apokalyptische Vergleiche sind typisch für die Entstehung der »légende noire de la Commune de Paris«[165]. Von konservativer Seite gerichtete Appelle an die nationale Einheit bedienten sich daneben zeitgleich durchaus der reinigenden Metaphorik des Feuers, das gleichsam als extremste Erscheinung des Restitutionsprozesses gesehen wurde[166].

Demgegenüber betonte die kirchliche Presse die Straf- und Vernichtungsfunktion des Feuers, die zum Gradmesser der Dekadenz innerhalb der Gesellschaft wurde. Das wichtigste kirchliche Magazin *Le Pèlerin* entwickelte eine spezifische Bildsprache, die Feuerkatastrophen jeder Art – von außer

[163] Vgl. z.B.: 10.6.1871: *À la Bastille. Incendie des bâteaux de pétrole sous la voûte du canal Saint-Martin*; 1.7.1871: *Les Journées de mai. Incendie des docks de la Villette*; 7.10.1871: *Histoire de Paris. Les nuits de mai.*

[164] Zum katholischen Dekadenzgefühl: Koenraad Walter SWART, The Sense of Decadence in Nineteenth Century France, Den Haag 1964, S.128f.: »Many catholics saw in the national disaster a form of divine punishment for the many aberration of the French people such as lack of faith, disintegration of the family, decline of the birth rate, and secularism in Church and State. Some of them predicted a miraculous turn of events including a restoration of pope and king to their legitimate positions if the French people were willing to expiate their sins«. Zum Feuer der Commune in kirchlicher Sicht vgl. David HARVEY, Consciousness and the Urban Experience. Studies in the History and Theory of Capitalist Urbanization, Baltimore 1985, S.237: »Within a year, the pope himself was describing the communards as ›devils risen up from hell bringing the fires of the inferno to the streets of Paris‹. The ashes of the city became a symbol of the Commune's crimes against the Church and were to fertilize the soil from which the energy to build Sacré-Coeur was to spring«. Allg. zum Antiklerikalismus unter der Commune vgl. Pierre PIERRARD, L'Église et les ouvriers en France (1840–1940), Paris 1984, S.261–263.

[165] Ibid., S.261.

[166] Vgl. ÉNAULT, Paris brûlé, S.266: »On dit que la flamme purifie. Ah! s'il en est ainsi, sur ce bûcher funèbre de Paris qui brûle encore, jetons tout ce qui nous a perdus, tout ce qui est misérable et mauvais en nous, tout ce qui a produit l'abaissement funeste du caractère national«.

Kontrolle geratenen Fest-Feuerwerken[167] über im Flammeninferno endende Ausstellungen[168] und Kinovorführungen[169] bis hin zu den *méfaits de l'électricité* [170] – noch in den Jahren nach der Jahrhundertwende mit dem Unterton grundsätzlicher Fortschrittskritik darstellte und die Bedrohlichkeit der modernen Welt in aufwendigen, doppelseitigen Illustrationen implizit stets auf die paradigmatisch gewordenen Bilder der Brandkatastrophen des Jahres 1871 zurückbezog[171]. Auf dieselbe Weise wurden anarchistische Attentate auf kirchliche Güter kommentiert, die so nur eine weitere Komponente einer aus den Fugen geratenen Welt repräsentierten[172]. Auch ausartende Streiks wurden als unmittelbare Fortsetzung der Commune gefürchtet, wobei die Plünderung und Verbrennung sakraler Gegenstände als alarmierendes Vorzeichen wahrgenommen wurden[173]. Das aufrührerische Potential der Unterschichten schien einem Damoklesschwert gleich ständig über der Gesellschaft zu schweben[174]. Auf ultrakonservativer Seite konzentrierte sich diese Furcht lange im Zerrbild der *pétroleuse*[175]:

[167] *Le Pèlerin*, 27.9.1908: *Tragique feu d'artifice* (Louvain, Belgien).

[168] *Le Pèlerin*, 28.8.1910: *Incendie de l'exposition de Bruxelles.*

[169] *Le Pèlerin*, 26.1.1908: *Théâtre en feu* (Kinobrand in Pennsylvania).

[170] *Le Pèlerin*, 20.9.1908: *Les méfaits de l'électricité. Incendie de l'hôtel des Postes à Grenoble.*

[171] Grundlegend zum Verhältnis von Kirche und technischem Fortschritt in der III. Republik: Michel LAGRÉE, La bénédiction de Prométhée. Religion et technologie, XIX^e-XX^e siècle, Paris 1999. Die internationale Durchmischung in *Le Pèlerin* läßt darauf schließen, daß weltweite Feuerkatastrophen bewußt ausgesucht wurden, um den Eindruck eines apokalyptischen Weltenbrandes zu erwecken.

[172] U.a. *Le Pèlerin*, 26.6.1904: »Attentat anarchiste. Après les églises de Paris, d'Aubervilliers, de Toulon, l'église de Suresnes a été profanée et incendiée par les anarchistes«. Die doppelseitige Illustration zeigt den Vorgang der Brandstiftung. Vgl. auch *Le Pèlerin*, 2.10.1904: »À Graçay, des malfaiteurs brûlent une statue de la Vierge« (mit doppelseitiger Illustration).

[173] *Le Pèlerin*, 19.4.1906. Vgl. dazu die großformatige Illustration und den Kommentar: »Contre les églises. C'est bien ce que l'on prédisait, les grèves tournent à la révolution; on attaque les gendarmes et les soldats, on brûle les maisons et les églises. Dans le Pas-de-Calais, les mineurs grévistes ont placé une cartouche de dynamite contre les murs de l'église de Montigny-en-Gohelle. [...] L'église de Saint-Nicolas vient d'être incendiée«. Zur Feuersymbolik des Anarchismus vgl. Kap. 9.2.1.

[174] Dieses Potential wurde oft auch als selbstzerstörerisch dargestellt: So berichtete *Le Pèlerin* im Jahr 1910 von der Explosion, die vier Kinder aus Belleville mit einer zufällig gefundenen Dynamitkartusche ausgelöst hatten. Die Illustration zeigt eine gewaltige Feuerwolke, die ihre Verursacher mit ins Verderben reißt. *Le Pèlerin*, 7.8.1910: *Imprudence d'enfants.*

[175] Allg. zu den *pétroleuses* vgl. Édith THOMAS, Les pétroleuses, Paris 1963. Zu den symbolischen Aspekten vgl. GULLICKSON, Pétroleuse, sowie DIES., Unruly Women. Vgl. auch CARON, Les feux de la discorde, S. 81–87 und Patricia-Pia CÉLÉRIER, Les pétroleuses de la Commune de Paris ou le mythe terroriste, in: Romance Quarterly 44 (1997), S. 93–98. Zur Bedeutung des Bildes v.a. in der zeitgenössischen Geschichtsschreibung vgl. Jeannene M. PRZYBLYSKI, Between Seeing and Believing. Representing Women in Appert's *Crimes de la Commune*, in: DIES., Dean DE LA MOTTE (Hg.), Making the News. Modernity and the Mass Press in Nineteenth-Century France, University of Massachusetts 1999, S. 233–278.

This representation of the dangerous, unruly woman – the female incendiary – became an international symbol, not only of the Commune itself, but also of the evils of revolution, and played a pivotal role in creating a long-lasting emotional response to what was a short-lived (ten-week) revolution in France[176].

Als Frau der Unterschicht, die sich in der Öffentlichkeit Geltung verschaffen und an der Macht teilhaben will, ist die *pétroleuse* die äußerste Konsequenz der revolutionären Raumeroberung[177].

Die Bildpublizistik überbot sich geradezu mit Darstellungen der zu allem entschlossenen Megäre, die, ausgerüstet mit rauchender Brandfackel und Petroleumkanister, ihr zerstörerisches Werk betreibt[178]. Dabei verwischten sich schnell die Grenzen zwischen Karikatur und vorgeblicher Bilddokumentation tatsächlicher Ereignisse: Nicht zuletzt Darstellungen in *Le Monde illustré*, wie etwa das Blatt *Les Pétroleuses et leurs complices*[179] von Frédéric Lix, schmückten das Bild der gewissenlosen Brandstifterin immer weiter aus, obwohl nachweislich die meisten Feuer von Männern gelegt wurden[180]. Bestimmte Charaktere, wie besonders die Communardin und Frauenrechtlerin Louise Michel, standen dabei auch in der republikanischen Presse als ständig schwelender Gefahrenherd für die (patriarchalische) Republik. Die Verschmelzung von Louise Michel mit der *pétroleuse* gewann nach ihrer Rückkehr aus der neukaledonischen Verbannung neue Brisanz: Am 18. März 1883 stellte Émile Cohl die Feministin in *La Nouvelle Lune* als *L'Ange de la liberté* dar, bewaffnet mit Petroleumflasche und *torche* und bereit, die sie umtanzenden Winzlinge der republikanischen Presse – die für ihre Amnestie eingetreten war – zu verbrennen[181] (Abb. 14). In ihrer mythischen Struktur erscheint die *pétroleuse*

[176] GULLICKSON, Pétroleuse, S. 241.

[177] DIES., Unruly Women, S. 223: »She embodied the message that men could expect anarchy and destruction if women escaped the home and the bonds of civilisation and were allowed to give rein to their worse instincts. Freed women, they revealed, would forget their feminity [...] and destroy civilisation«.

[178] Paul KLENCK, *Une pétroleuse*, Einblattdruck, 1871. BnF, Est., vgl. GULLICKSON, Unruly Women, S. 222, Abb. 23; Paul BERTALL, *La Barricade*, Blatt 37 des Albums *Les Communeux 1871*, abgebildet bei LEITH, War of Images, S. 136, S. 73; Eugène GIRARD, *La femme, émancipée, repandant la lumière sur le monde*, Einblattdruck, 1871. BnF, Est., vgl. Marie-Claude SCHAPIRA, Die Fahnenträgerin in der Ikonographie der Pariser Commune, in: RÜTTEN u. a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S. 486, Abb. 528, sowie GULLICKSON, Unruly Women, S. 185, Abb. 17.

[179] *Le Monde illustré*, 3. 6. 1871. Vgl. GULLICKSON, Unruly Women, Abb. auf S. 2, sowie BOIME, Art and French Commune, Abb. 16.

[180] GULLICKSON, Unruly Women, S. 170. Vgl. auch CARON, Les feux de la discorde, S. 84: »Le rôle des pétroleuses a été volontairement surévalué, afin de délégitimer la Commune«.

[181] Louise Michel war zwar schon am 16. 10. 1879 begnadigt worden, wovon die Verwaltung der Gefangenenkolonie in Neukaledonien am 23. 2. 1880 in Kenntnis gesetzt wurde, doch die Bürgerrechtlerin wollte nicht vor dem Erlaß der Generalamnestie für alle Kommunarden, die am 11. 7. 1880 in Kraft trat, nach Frankreich zurückkehren. Vgl. dazu Édith THOMAS, Louise Michel ou la Velléda de l'anarchie, Paris 1971, S. 182. Zur Darstellung der Feministin als *pétroleuse* vgl. auch ein Blatt, das Luque 1880 im *supplément* von *Le Monde parisien* veröffentlichte: Darauf ist Louise Michel mit *torche* und bluttriefendem Messer

Abb. 14 Émile Cohl: L'Ange de la liberte, in: La Nouvelle Lune, 18.11.1883. Univ. de Lyon II, Bibl. arts et lettres.

als rein destruktives Antibild zur heroischen Licht- und Freiheitsbringerin, das spätestens durch Delacroix' Gemälde zum Archetypus geworden war[182]. Für ihre Gegner war die Republik die verkommene, versoffene Brandstifterin, die, stets ausgerüstet mit einer *torche*, ihre Macht mißbraucht. In Anbetracht der Tatsache, daß Frauen und Alkoholiker nach Überzeugung der Zeitgenossen die übelste Ausprägung der Masse darstellten[183], war die Republik in dieser Erscheinung eine Akkumulation der aus der Commune in die *République opportuniste* hinübergelangten Aufrührer, die der Republik ihr häßliches Gesicht verliehen.

Schon in den 1830er Jahren wurde die Republik als typische *tricoteuse* der Terreur dargestellt, die durch ihr Alter zugleich eine dunkle Vergangenheit repräsentierte und in direktem Gegensatz zur traditionell republikanischen Lichtsymbolik des Fortschritts stand:

> Das Geschichtsbild einer ›Schreckensherrschaft‹, das hier festgeschrieben wird, nimmt die Ikonographie des Republikanismus dergestalt in Beschlag, daß jedwede Aussage [...] über eine Positivität des Zukünftigen eingeholt wird von der Negativität des ›immergleichen‹ Alten. Die Republik ist die ›Alte‹[184].

Dieses Schreckensbild erhielt mit der *pétroleuse* eine weitere, gruselige Komponente und durchzog die antirepublikanische Bildpublizistik wie ein roter Faden[185]: Als Symbol der stets latenten Gefahr einer neuen Commune ist die zur *pétroleuse* gewordene *République* zugleich Führerin und beliebig erweiterbare Projektionsfläche der ihre Zeit abwartenden Masse: So zeigt das legitimistisch-royalistische Satiremagazin *Le Triboulet* im Jahr 1879[186] die zerlumpte Personifikation der Commune, die mit der *torche* in der Hand aus dem Grab steigt,

dabei, ihre politische Tätigkeit wiederaufzunehmen. Vgl. DUCATEL, Histoire, Bd. 2 (1975), S. 117.

[182] GULLICKSON, Unruly Women, S. 219: »the symbolic inversion of Delacroix' liberty«. Zur Bedeutung von Delacroix' *Liberté* als Lichtbringerin vgl. Jörg TRAEGER, L'Épiphanie de la Liberté. La Révolution vue par Eugène Delacroix, in: Revue de l'art 98 (1992), S. 9–28. Zur Übertragung dieses Mythos auf die heroischen weiblichen Allegorien der Commune vgl. SCHAPIRA, Fahnenträgerin, S. 477–488. Das Bild der Communardin wurde darüber hinaus direkt von der Allegorie der kämpferischen *France* beeinflußt: Nach der Kapitulation zeigt Alfred Le Petit diese noch als heldenhafte Fahnenträgerin mit entblößter Brust, die vor der Sonne der *Vengeance* nach Vergeltung schreit (*La France*, in: *La Charge*, 13.8.1870). Drei Jahre später, anläßlich des lang ersehnten Abzugs der Besatzungstruppen, ist *France* dagegen zur schwachen, leidenden Frau geworden, die wie aus einem Alptraum erwacht, während die Sonne am Horizont hochsteigt (*Le Réveil*, in: *Le Grelot*, 23.9.1873).

[183] BARROWS, Distorting Mirrors, S. 43.

[184] RÜTTEN, Republikanische Opposition, in: DERS. u. a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S. 89. Vgl. auch FUCHS, Karikatur, S. 358 zu *Le Triboulet*: »Er machte Marianne zur wüsten, abstoßenden, keifenden Megäre, zu einer widerlichen ›alten Schlampe‹ [...] – die altgewordene Nana, das ist die dritte Republik«. Erstaunlicherweise erwähnt Fuchs jedoch die Nähe der meisten Darstellungen zur *pétroleuse* nicht.

[185] Zur Bedeutung dieses Gegenbildes als Kritik an der republikanischen Festkultur vgl. Kap. 7.2.

[186] *La Résurrection*, in: *Le Triboulet*, 14.9.1879. Abgebildet bei SÁNCHEZ, Challenge, S. 484, Abb. 20.

dessen steinerne Abdeckung die mit Lorbeerkranz und phrygischer Mütze bekrönte Republik selbst anhebt. In dieser *Résurrection* – so der Titel des Blattes – kommt unmittelbar die Angst vor einer Rückkehr der unteren Schichten an die Macht zum Ausdruck, der die Republik angeblich Vorschub leistete. Die Wiederkehr nach oben hat dabei absolut nichts mit der Gewinnung von Licht im Sinne von Erkenntnis zu tun[187]. Im Gegenteil, die abstoßende Gestalt bringt ihr eigenes gefährliches Licht mit, das die Welt ins Chaos stürzen soll. Unbeirrt und unbelehrbar verfolgt sie ihren Weg nach vorn – in die zu zerstörende Zukunft. Die im Hintergrund stehende Republik hat mit der Öffnung des Grabes auch ihr eigenes Schicksal besiegelt: Sie war nur Mittel zum Zweck, nun werden die unkontrollierbaren Kräfte an ihr vorbeiziehen. Die Zugehörigkeit zu den tiefsten gesellschaftlichen und moralischen Abgründen kennzeichnet auch die mit Fledermausflügeln als Nachtgeschöpfe gebrandmarkten Communarden, die vor ihrem Idol auf die Knie fallen. Der Status einer veritablen Ersatzreligion, den die Commune genießt, spielt nicht zuletzt durchaus treffend auf die Ähnlichkeiten von sozialistischer Verklärung der (irdischen) Zukunft und christlicher Erlösungserwartung an, um sofort die Schreckensvision ihrer Verwirklichung in den düstersten Farben auszumalen: Auch der säkularisierte *dies irae* bringt das brennende Inferno, aber die tiefe Verderbtheit der Commune und ihrer Anbeter schließt jedwede Möglichkeit eines gerechten letzten Gerichtes von vorneherein aus. Die Wechselwirkung zwischen heroisierter Erinnerung an die Commune, der Konstruktion eines Abgottes und der Zukunftsprojektion stellte eine Karikatur in *Le Triboulet* drei Jahre später dar (Abb. 15): Drei ehemalige Communarden, darunter ein Nationalgardist, malen hingebungsvoll an einem Ganzkörperporträt der Commune: Diese ist wiederum die bullige *pétroleuse* mit der Brandfackel, die phrygische Mütze auf dem Kopf, der von einem strahlenden Nimbus umgeben ist. Die baldige Vollendung des Werkes wird im Bildtext angekündigt: »Socio, mon ami, encore une ou deux petites retouches comme celle-ci et je crois que notre œuvre sera parfaite!« Gemalt wird das düstere Bild nicht mit Öl, sondern mit *essence de pétrole*, was verdeutlicht, daß die hier dargestellte Idee und Vision in ihrem Innersten destruktiven Charakter hat[188]. Das Petroleum, das unter der Commune vom Leuchtmittel zur gegen Ordnung und Fortschritt gerichteten Waffe mutierte, behielt seinen fatalen Ruf über Jahrzehnte hinweg[189]:

[187] Darin zeigt sich die völlige Negierung des republikanischen Erziehungsideals als Vermittlung der *lumières*. Vgl. dazu Kap. 6.2.

[188] Das Malen in Petroleum statt in Öl negiert in sich bereits den Vorgang des Schaffensprozesses, da es ja nur auf die Zerstörung abzielt. Auch Cham bedient sich dieses Bildes in seinen Commune-Karikaturen in *L'Ouvrier*, 8.8.1874: Angesichts eines Ölbildes kommentiert eine ehemalige *pétroleuse*: »Moi aussi, j'en ai fait de la peinture, et à l'huile encore! de pétrole. En ai-je badigeonné de ces monuments, sous ma chère Commune«. (NATHAN, Cham, S. 210, Abb. 189).

[189] Vgl. LAGRÉE, Bénédiction, S. 136: Besonders in der Provinz kam es vor, daß Händlern, die Petroleum als Petroleum und nicht als *luciline*, *saxoléine* oder unter einem anderen

Abb. 15 Anonym: Socio, mon ami, encore une ou deux petites retouches comme celle-ci et je crois que notre œuvre sera parfaite!, in: Le Triboulet, 2. 7. 1882. Bibl. Forney, Paris.

Le succès du pétrole lampant pâtit fâcheusement des événements de 1871: Commune de Paris et invasion prussienne, qui lui procurèrent finalement [...] une connotation infernale. [...] En France, [...] le pétrole était une épouvante, une horreur, une proscription[190].

Noch unmittelbar an der Wende zum 20. Jahrhundert spielte die Werbung mit diesem negativen Mythos, indem sie den Teufel als Werbeträger einsetzte[191].

Die Rückübertragung dieser Konnotation auf die Zeit der Belagerung, als das Petroleum für die Notbeleuchtung auf den Straßen unabdingbar war, zeigt die bereits erwähnte Darstellung *L'éclairage*[192] aus dem Album *Paris assiégé* von Draner, das nach der Niederschlagung der Commune Szenen aus dem Krieg in Erinnerung rufen sollte (Abb. 6, S. 96): Das Petroleum wird in der Rückschau zum Symbol des Niedergangs, die Umrüstung der Gaslaternen zu Petroleumlampen zu einem bösen Omen für die Entartung der lichtbringenden *flambeau* zur verzehrenden *torche*. Für die Ultrakonservativen aber ist das Petroleum das republikanische Licht schlechthin – die einzige ›Erleuchtung‹, die von dieser Seite zu erwarten ist. Eine Karikatur des *Triboulet* von 1880 etwa greift auf die berühmte Anekdote des Treffens zwischen Alexander dem Großen und dem Philosophen Diogenes zurück[193] (Abb. 16). Auf die Frage, ob er ihm einen Wunsch erfüllen könne, antwortet der bedürfnislose, in einem Faß lebende Kyniker: »Ôte-toi de mon soleil!« Die Frage Alexanders ist im Bildtext nur mit Punkten angedeutet. Sie könnte theoretisch auch anders lauten und ist ohnehin vollkommen bedeutungslos. Denn die Antwort des besessenen Communarden in der Gestalt des heruntergekommenen Diogenes wird immer dieselbe bleiben, ganz gleich, was ihm der als Alexander kostümierte Gambetta auch anbietet. Entschieden schiebt Diogenes ihn von den Petroleumkanistern weg, auf die sein irrer Blick fixiert ist. Das Thema der völligen Bedürfnislosigkeit, die zur völligen Freiheit führen soll, wird hier radikal umgedeutet: Die Ablehnung von Kultur und Zivilisation wird zur potentiellen Gefahr, die freiwillig gewählte Existenz des antiken Philosophen am Rande der Gesellschaft mutiert zur Parabel für die Bewohner der *quartiers de l'est*. Einmal mehr tritt deutlich hervor, daß die Zusammenhänge zwischen der Protestbewegung und der miserablen materiellen Situation der Unterschicht mehr oder weniger negiert wurden. Das elende Erscheinungsbild ist nicht mehr die Konsequenz der wenig erfreulichen Lebensumstände,

euphemistischen Namen anboten, die Schaufenster eingeschlagen wurden. In der katholischen Presse verlor das Petroleum seinen Status als Brennstoff des Höllenfeuers erst nach der Jahrhundertwende.

[190] Ibid., S. 136. Vor 1871 genoß das Petroleum gerade in kirchlichen Kreisen ein positives Image, da es als Bestätigung für den Wahrheitsgehalt der Bibel angesehen wurde: In Deut 32, 13 verwenden die Juden im Gelobten Land »Öl aus harten Steinen«, worüber sich Voltaire lustig machte (ibid., S. 135).

[191] Dazu Daniela Kneissl, Marchandise tentatrice – marchandise infernale? Le diable dans la publicité de la Belle Époque, in: Ridiculosa 12 (2005), S. 77–79.

[192] Vgl. dazu Kap. 5.2. Vgl. zu diesem Blatt auch Kap. 6.2.2.

[193] Blass, *Alexandre et Diogène*, in: *Le Triboulet*, 13.5.1880.

Abb. 16 Blass: Alexandre et Diogène. – .....? – Ôte-toi de mon soleil!, in: Le Triboulet, 13.5.1880. Bibl. Forney, Paris.

sondern das Symbol eines durch und durch verdorbenen Charakters. Die aus dem umgestürzten Faß hervorkriechende Gestalt gehört voll und ganz – sowohl räumlich als auch ideell – in den Bereich der ›Unterwelt‹. Für die wirkliche Sonne hat dieser Diogenes keinen Sinn: Sein fatales ›Licht‹ steht in Form des in Kanister abgefüllten Petroleums vor ihm[194].

Die Verderblichkeit dieses Lichts kann auch sozialkritische Züge annehmen – dann, wenn hohe Petroleumpreise Elend verschulden. Die antisemitische Zeitschrift *La Libre Parole illustrée* zeigte am 11. Mai 1895 das Titelbild *Rothschild le pétroleur* von Chanteclair[195]. Eine Frau mit einem Baby auf dem Arm und einem Petroleumbehälter in der Hand beschuldigt den vorbeigehenden Baron Rothschild, den Armen das Licht zu stehlen: »La femme: Après le blé, le pétrole! Ah! brigand, tu finiras par nous voler jusqu'à la lumière du jour. L'homme: Patience, la bourgeoise, son tour viendra ›d'éclairer‹«. Im radikal nationalistischen Kontext wird die Frau mit dem Petroleumkanister von der Megäre zur treu sorgenden Mutter, während die Bedrohung von einem *pétroleur* ausgeht, der sein Werk mit legalen Mitteln betreibt. Die Stunde der Abrechnung, auf die der Mann anspielt, verweist dabei auf das Motiv der gewaltsamen Erleuchtung zurück, das im Feuer der Commune seinen bildlichen Ausdruck findet und das hier auf das übersteigerte Feindbild des jüdischen Kapitalisten projiziert wird.

Die Symbolik des fatalen Petroleums machte auch vor der ab 1880 immer beliebter werdenden Petroleumlampe nicht halt[196]. Schon Anfang Januar jenes Jahres nimmt Draner diese Problematik in seine Skizzenfolge *Souvenirs de la foire du Jour de l'an* auf[197]. Eine der kleinformatigen Karikaturen zeigt ein ältliches Ehepaar, das entsetzt vor einem Stand Reißaus nimmt, an dem die neuartigen Lampen angeboten werden. Der Kommentar des Ehemannes erklärt das Schreckensbild des Petroleums in einer Weise, die keines Kommentars mehr bedarf: »Rentrons vite, Angélique; dès demain nous quitterons Paris. Ça sent le pétrole«. 1885 zeigt *Le Triboulet* das Blatt *Du danger des illuminations au pétrole républicain*[198], in dem anläßlich der Festbeleuchtung zum 14. Juli[199] das Motiv der verlockenden Kerze variiert wird (Abb. 17): Schmet-

[194] In der Bildpublizistik der Französischen Revolution trat Diogenes besonders als Licht- und Menschensucher hervor. Dieses Motiv taucht auch in der III. Republik in vielfältigen Zusammenhängen auf. Vgl. dazu Kap. 8.2.2.

[195] Zu Chanteclair vgl. Kap. 4.2.

[196] Zur zunehmenden Verbreitung der Petroleumlampe vgl. Williot, Naissance, S. 527: »La lampe à pétrole [...] connut un réel développement à la fin du siècle, malgré les taxes, droits de douane et octroi qui pesaient sur le prix. [...] D'abord éclairage modeste, le coût de la matière première étant compensé par l'absence de frais secondaires d'abonnement, le pétrole lampant apparut à la Belle Époque comme un éclairage luxueux. La simplicité de fonctionnement des lampes était un atout majeur. Plus de 300000 hectolitres destinés à l'éclairage passaient les barrières de l'octroi au début des années 1890 dans la capitale«.

[197] *Le Charivari*, 8. 1. 1880.

[198] *Le Triboulet*, 19. 7. 1885.

[199] Vgl. dazu Kap. 7.3.

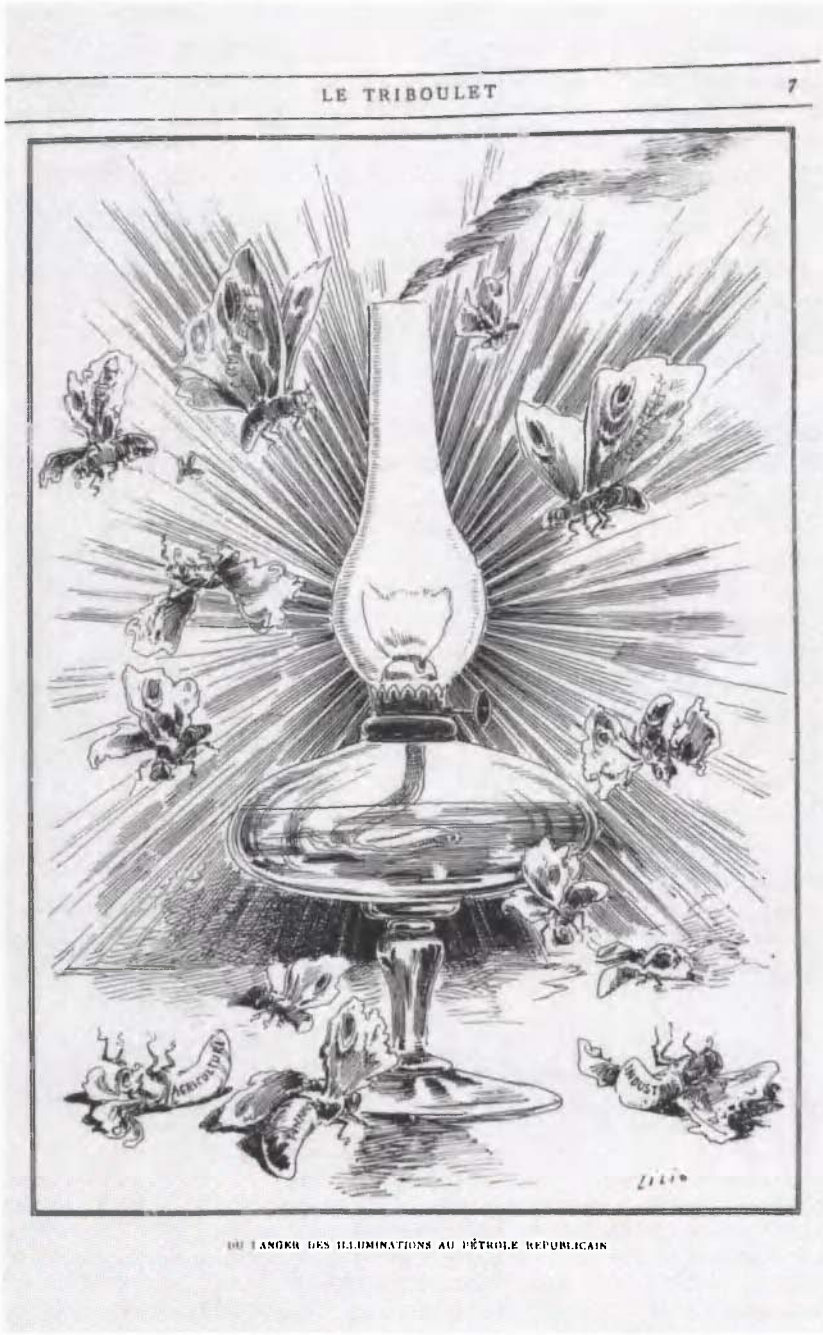


Abb. 17 Lilio: Du danger des illuminations au petrole republicain, in: Le Triboulet, 19. 7. 1885. Bibl. Forney, Paris.

terlinge werden von einer hell leuchtenden Petroleumlampe magisch angezogen, stürzen geblendet ab und finden den Tod. Zwei der toten Falter sind gekennzeichnet als *Agriculture* und *Industrie*. Die Petroleumlampe stellt dabei schon durch ihre Konstruktion die ideale Republikmetapher für die Reaktion dar: Das im unteren Bereich der Lampe eingefüllte Petroleum bringt unmißverständlich zum Ausdruck, daß die Republik als Staatsform sich unmittelbar aus der Commune herleitet. Das so genährte Licht kann nur fatal sein. Die eingebaute Schraube, mit der die Lichtstärke theoretisch reguliert werden kann, steht für die wohl als illusorisch angesehene Sicherheit durch gesetzliche Regelungen. Der durch die obere Öffnung austretende schwarze Rauch als Nebenprodukt des Lichts erinnert schließlich an die rauchende Brandfackel. Tatsächlich war der austretende Rauch ein sicheres Zeichen für den Benutzer, die Lampe mit Vorsicht zu gebrauchen. Wie eng diese praktische Notwendigkeit unterschwellig noch mit der Erinnerung an die Commune verknüpft blieb, muß dahingestellt bleiben. Erstaunlich aber ist, wie sehr noch Robert Burnand in seiner 1955 veröffentlichten Geschichte des Alltagslebens von 1870–1900 persönliche Erinnerungen an die Vor- und Nachteile der Petroleumlampe mit entsprechenden Formulierungen mischt:

L'éclairage au pétrole, vers 1890, parut un progrès remarquable: simplification de l'appareil, augmentation de la puissance lumineuse. À vrai dire, la lampe à pétrole exigeait [...] une surveillance étroite: un moment d'inattention et elle remplissait la pièce d'un noir et puant nuage, couvrait les meubles, les étoffes, les visages, d'une armée de minuscules bruchons, rebelles au torchon comme au plumeau: ›Attention, la lampe file‹, l'appel à la vigilance ponctuait nos soirées[200].

Um so mehr dürften um 1880 die noch weniger ausgereiften Lampenmodelle zu gedanklichen Verbindungen zwischen der Kontrolle von »rebellischen Armeen« durch das republikanische System und dem in der Lampe ebenfalls nur scheinbar domestizierten Petroleum angeregt haben. Im Petroleum als Requisit des Alltags, als Beleuchtungsmittel in einer Zeit, die ihren Fortschritt nicht zuletzt am Helligkeitsgrad der erleuchteten Nacht maß, blieb die Erinnerung an die Commune deshalb um so länger allgegenwärtig. Dies gilt jedoch auch für andere Bereiche: In der klerikalen Karikatur entwickelt sich das Bild der *pétroleuse* vor dem Hintergrund der lange absehbaren *séparation* und des erstarkenden Sozialismus zu einer nur noch vage zu identifizierenden Allegorie des Schreckens. Am 12. Oktober 1902 zeigt *Le Pèlerin* die Bilder-

[200] Robert BURNAND, La Vie quotidienne en France de 1870 à 1900, Paris 1955, S. 124. Zu Anfangsschwierigkeiten beim Gebrauch der Petroleumlampe vgl. Ulrike LOOFT-GAUDE, Petroleumlampen, in: Jutta MATZ, Heinrich MEHL (Hg.), Vom Kienspan zum Laserstrahl. Zur Geschichte der Beleuchtung von der Antike bis heute, Husum 2000, S. 46: »Es gab bei aller Freude über das helle Licht vor allem in den ersten Jahren auch zahlreiche Unfälle durch Unachtsamkeit oder Unwissen, da die Entflammbarkeit unterschätzt wurde. So goß man zum Beispiel, während die Lampen brannten, Petroleum nach, weil das bei den schwerer brennbaren Ölen möglich gewesen war. Das Sprichwort ›Öl aufs Feuer gießen‹ hat noch heute seine dramatische Bedeutung nicht verloren«.

folge *Le Morne rouge* von Henriot, die den Vulkanausbruch auf Martinique mit der schwelenden Gefahr des *bloc révolutionnaire* in Verbindung bringt[201]. Die furchtbaren Konsequenzen der nicht absehbaren Naturkatastrophe dienen als Metapher für die extreme Linke, der von der Regierung kein ausreichender Widerstand entgegengesetzt wird. Die deshalb triumphierende Revolution ist wiederum die furiose Brandstifterin mit der *torche* und der phrygischen Mütze:

Une large flamme rouge dévaste les propriétés, ravage les champs et les fermes... [...] C'est la montagne révolutionnaire qui est en éruption... S'arrêtera-t-elle? Comme les autres volcans, après avoir semé les ruines et multiplié les victimes.

Die hier zum Ausdruck gebrachte Hoffnung, daß nach dem Gewaltausbruch des revolutionären Vulkans zwangsläufig wieder Ruhe einkehren wird, projiziert die Erfahrungen aus der Revolutionsgeschichte auf die Zukunft, um so der Angst vor der *révolution rouge* Herr zu werden. Denn die demonstrative Wiederbelebung des bürgerlichen Schreckensbildes Commune durch die anarchistische Bildsprache schien diese Vermutung zu bestätigen: In dem anarchistischen Blatt *Le Père peinard* erschien 1890 die Darstellung der personifizierten Commune als Rächerin, in den hochgereckten Händen die Fahne mit der Jahreszahl 1871 und die Brandfackel, während hinter ihr die brennende Silhouette einer Stadt aus der Finsternis ragt und sich vom Boden die Unterdrückten erheben. Die Hoffnung auf die Wiederkehr dieses feurigen Gerichts kommt zum Ausdruck in den Worten: »Elle n'est pas morte, foutre!!!«[202] Die Gleichsetzung von Vergangenheit und Zukunft erklärt die Commune zum gesellschaftlichen Modell. Während aber, wie gezeigt, die sozialistische Bildpropaganda die Commune vom verabscheuungswürdigen Verbrechen in den Rang eines noch zu vollendenden Emanzipierungsversuches der unteren Schichten erhob, betont die anarchistische Bildsprache allein die rächende, zerstörende Funktion der Pariser Commune. Die Darstellung lehnt sich somit nicht zufällig eng an die Beschreibung an, die Gravelot und Cochin in ihrer 1791 erschienenen *Iconologie* für die zerstörerische *Anarchie* vorschlagen[203]: Nicht mehr die Rückeroberung des Lichtzentrums ist das Ziel, sondern erst die völlige Auslöschung der alten Welt soll und kann der lichterfüllten Zukunft den Weg ebnen[204].

[201] Zur Symbolik des Vulkanausbruchs in der Französischen Revolution vgl. Kap. 3.1.2.
[202] *Le Père peinard*, 25.5.1890. Der Titel bezieht sich auf das Lied »Elle n'est pas morte«, in dem eine Textzeile überdies präzisiert: »Qu'la Commune n'est pas morte«. Vgl. Histoire de la France par les chansons, hg. v. France VERNILLAT, Pierre BARBIER, Paris 1982, S. 265.
[203] Bd. 2, S. 77f. Vgl. dazu Kap. 5.2., Anm. 71.
[204] Vgl. dazu Kap. 9.2.1.

6. »MAUDITE RÉPUBLIQUE! PARTOUT DES LUMIÈRES!« DIE REPUBLIK ALS GARANTIN DER AUFKLÄRUNG: LICHT- UND FINSTERNISSYMBOLE IM KULTURKAMPF

6.1. »Quand l'un se lève, l'autre se couche« Die triumphierende Sonne der Republik

Die über Empire und Commune gleichermaßen triumphierende Republik erschien in der republikanischen Karikatur der 1870er Jahre als hell scheinende Sonne: Die postulierte Verwirklichung der *lumières* in der Republik fand in der Einzigartigkeit des licht- und lebensspendenden Fixsterns ihre allein adäquate Darstellungsweise.

Vor dem Licht dieser symbolisch extrem überhöhten Sonne wirkte jeder Löschversuch nur noch als hilflose Remineszenz an eine ›finstere‹ Vergangenheit. Die symbolische Deckungsgleichheit von Sonne und Republik brachte Alfred Le Petit schon 1871 im Titel seiner Variation des Themas für *Le Grelot* zum Ausdruck, die er schlicht *Le Soleil* nannte[1] (Abb. 18). Um so lächerlicher machen sich die Vertreter der klerikal-konservativen Presse in ihrem Bemühen, dieser hoch am Himmel leuchtenden, ihre Strahlen weithin aussendenden Sonne mit Löschhütchen und einem wassergefüllten Klistier beizukommen[2]. Die Verschmelzung der Republik mit der phrygischen Mütze reduziert sie in dieser extremen Stilisierung auf ihre revolutionären Wurzeln, was alle konservativen Vorbehalte gegen diese Staatsform zu rechtfertigen scheint. Noch bis 1877 behielt dieses Symbol sein revolutionäres, an die Commune erinnerndes Stigma, das bei Thiers und Mac-Mahon auf Ablehnung stieß[3]. Die gleichermaßen vor der Sonne stehende wie mit ihr verschmelzende Profilbüste mit der umstrittenen Kopfbedeckung will jedoch keineswegs zum Aufruhr anstiften:

> Die Republik ist ein in strenge Klassizität gefasstes Emblem; sie wirkt wie ein an den Himmel geheftetes Hoheitszeichen, entrückt, unnahbar, dem niederen Streit der Parteien enthoben. Das ist weder die honette Republik von 1830 noch die rote Republik von 1793,

[1] *Le Grelot*, 10.12.1871. Dazu ausführlich FISCHER, Wer löscht das Licht, S.195–198. Vgl. auch REICHARDT, Lumières, S.165–167. Grundlegend zum Royalismus in der III. Republik ist immer noch Samuel M. OSGOOD, French Royalism since 1870, Den Haag 1970.

[2] Dabei handelt es sich um den Chefredakteur von *Le Figaro*, den Chefzensor Pessard (mit dem Löschhut *L'ordre*), sowie den Leiter des katholischen Blattes *L'Univers religieux*, Veuillot. Vgl. FISCHER, Wer löscht das Licht, S.195f. Drei weitere Blätter werden durch allegorische Figuren repräsentiert: *L'Union* erscheint als Mönch, *La Gazette de France* ist eine Alte im Restaurationskostüm mit Lilien auf dem Kleid und *Le Constitutionnel* eine Figur mit Schlafmütze, die der Darstellung des politisch passiven Bürgers der Julimonarchie entlehnt ist.

[3] GARRIGUES, Images, S.77.

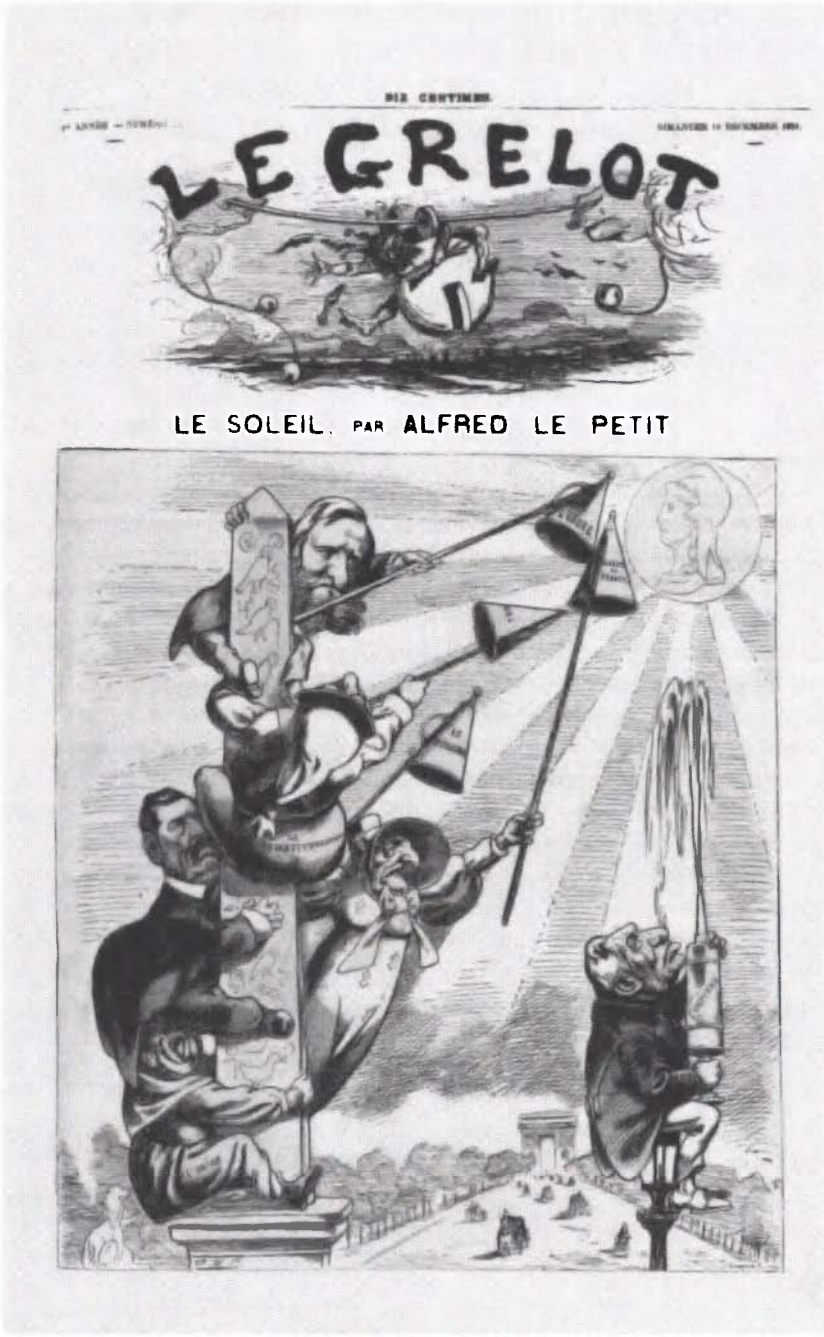


Abb. 18 Alfred Le Petit: Le Soleil, in: Le Grelot, 10.12.1871. UB Frankfurt.

sondern die legitime Tochter der Französischen Revolution, die im Jahr 1792 das Licht der Welt erblickte. Sie ist von der Terreur und der Commune genausoweit entfernt wie von ihrer opportunistischen Umdeutung durch die Bourgeoisie. Diese Rückkehr zum Ursprung, die man auch als Rückkehr zu einem politischen Ideal verstehen kann, zeitigt die strahlende Projektion am Himmel über Paris[4].

Diese sich im Kontext der Zeit vollkommen widersprechende Kombination von Erhabenheit und Revolutionssymbol muß auch im Zusammenhang mit der Situation von *Le Grelot* selbst gesehen werden: Gegründet im April 1871, profilierte sich das zunächst die Commune attackierende Magazin rasch als Speerspitze der gegen Monarchismus und Bonapartismus kämpfenden Republik.[5] *Le Grelot* stand für die Distanzierung der Republik sowohl nach rechts als auch nach links, während ihr Anspruch auf das Zentrum des politischen Spektrums auch in die Symbolik der natürlichen Sonne als Zentralgestirn miteinfloß.

Die erhabene Distanz der sonnengleichen Republik auf Le Petits Bild setzt sich also gerade dadurch von der Commune ab, daß sie die phrygische Mütze für sich vereinnahmt und in ihrem ursprünglichen Sinn als Freiheitssymbol einsetzt. Durch die Absorption und Neutralisierung des *bonnet rouge* wird die entrückte Republikfigur zur ins Unendliche erweiterten Projektionsfigur, der durch ihre Strahlen erhellte Stadtraum zum ihr untergebenen Projektionsraum, wodurch wiederum auf die *reconquête* des mythischen Lichtzentrums Paris verwiesen wird: Der in der Ferne sichtbare Arc de Triomphe nämlich bildet seit den Haussmannschen Reformen das Zentrum der Place de l'Étoile, von der die Grands Boulevards strahlenförmig ausgehen[6]. Als eines der zentralen Bauwerke der Hauptstadt fungiert er nun als Denkmal für den Triumph der über ihm aufstrahlenden Republik. Als Idee beherrscht sie auch die oberen Gefilde und ist somit jeglichem Personenkult überlegen: So wird das steinerne Monument auch zum Mahnmal für den verblaßten Ruhm seines Begründers Napoleon I. und des epigonalen II. Empire. Darüber hinaus spiegelt die Funktion des Arc de Triomphe in der Symbolstruktur von Paris die Stellung der Republik am durch die Sonnenstrahlen markierten Scheitelpunkt des Himmels: Alle Wege führen zu ihr.

Die Symbolik des mythischen Zentrums Paris wurde nach der Commune also auch in der frühen Republik ganz bewußt genutzt:

> To convey its unifying historical vision in terms of space, the Third Republic had to occupy the sacred center of the realm and to integrate its own imagery into it. In addition, lest its rule seem a passing accident, it had regularly to demonstrate its hold on power. The regime sought to attenuate the shock of political change by emphasizing its symbolic continuity with previous regimes. The republican need to make use of Parisian space stemmed from the fact that the image of the city-as-center had several facets. Not only did

[4] Fischer, Wer löscht das Licht, S. 196.
[5] Brebeck, Politische Karikatur, S. 10f. Vgl. auch Fischer, Wer löscht das Licht, S. 195.
[6] Ibid., S. 196. Fischer weist darauf hin, daß die Place de la Concorde als Place de la Révolution der Ort der Guillotinierungen war, allerdings ohne dies in Beziehung zu Le Petits Blatt zu setzen.

France grow gradually, by successive aquisitions, out of the royal domains in the Ile de France, but the unified country was always governed from its center. Paris was also the social and cultural capital of the kingdom, the place where local traditions gave way to a national outlook, making it the only site in France that could claim to be truly national. [...] Paris was more than the center of France, it was its synecdoche[7].

Auch der Obelisk der Place de la Concorde, an dem die Republikgegner emporklettern, verweist direkt auf die *République-Soleil*. Als königlich-göttliches Machtsymbol repräsentiert der Obelisk seit der Antike den Sonnenstrahl[8]. Unter der republikanischen Sonne ist der Obelisk dagegen zum Symbol eines gescheiterten monarchistischen Ehrgeizes geworden. Die von der Sonne dominierte Steinsäule bleibt weit hinter der Funktion des republikanischen Blitzableiters zurück, der in Stops Karikatur *Girouettes et Paratonnerres* (Abb. 10, S. 115)[9] den Raum konkurrenzlos beherrscht. Die Besteigung des Obelisken ist nichtsdestoweniger ein offensichtlicher Versuch, der Sonne über ihre eigenen Strahlen hinweg schaden zu wollen, was dem Mißbrauch der Freiheit gleichkommt, welche die Republik auch ihren Gegnern gewährt. Ebenso steht die Straßenlaterne, die sich der Redakteur von *L'Univers* zum Sitzplatz erkoren hat, für die völlige Verkennung der Funktion des Lichts – die des künstlichen ebenso wie die des natürlichen und des transzendenten[10]. Die Karikierung der Lichtfeinde verweist jedoch, ebenso wie die überlegene Position der Republik, in die Zukunft. Denn die zu dieser Zeit noch immer rigide Pressezensur und die noch keineswegs gefestigte Position der Republik gaben 1871 noch zu vielerlei Befürchtungen einer Gefährdung von rechts Anlaß. Das Ideal der Republik aber bleibt letztlich unantastbar – als das der sonnengleichen Hoffnungsträgerin. Ihr im Laufe des 19. Jahrhunderts immer wieder unterdrücktes Licht behauptet sich jetzt selbst gegen die vereinten Kräfte der Reaktion erfolgreich. Somit ist Le Petits *Soleil* die triumphale Antwort auf die Löschhütchen-Sequenzen der Vergangenheit. Legitimisten, Orleanisten, Bonapartisten und Klerus stehen dieser Republik nun machtlos gegenüber. Das in Requisiten wie der Kerze oder der Fackel stellvertretend oft erstickte und ausgeblasene Licht war eben nur der Abglanz der letztlich nicht zu löschenden Sonne.

Die republikanische Sonne hat alle Lichtmacht in sich absorbiert und somit das zyklische Modell überwunden, das den drohenden Sonnenuntergang impliziert: Die ›wahre‹ Sonne geht immer wieder neu auf und überläßt der Finsternis nur scheinbar das Terrain, um sie am Morgen erneut zu besiegen. Diese Botschaft spricht aus Stops Karikatur *Quand l'un se lève, l'autre se couche*[11] (Abb. 19). Die machtvoll strahlende Sonne mit den Initialen »RF« steht be-

[7] Avner Ben-Amos, The Sacred Center of Power. Parisian Republic State Funerals, in: Journal of Interdisciplinary History 22 (1991), S. 29f.
[8] Zur Symbolik des Obelisken vgl. Chapeaurouge, Einführung, S. 131f.
[9] *Le Charivari*, 11.3.1872. Dazu ausführlich Kap. 5.3.
[10] Vgl. zu diesem Motiv auch Kap. 7.2 und Kap. 9.1.1.
[11] *Le Charivari*, 3.2.1872.

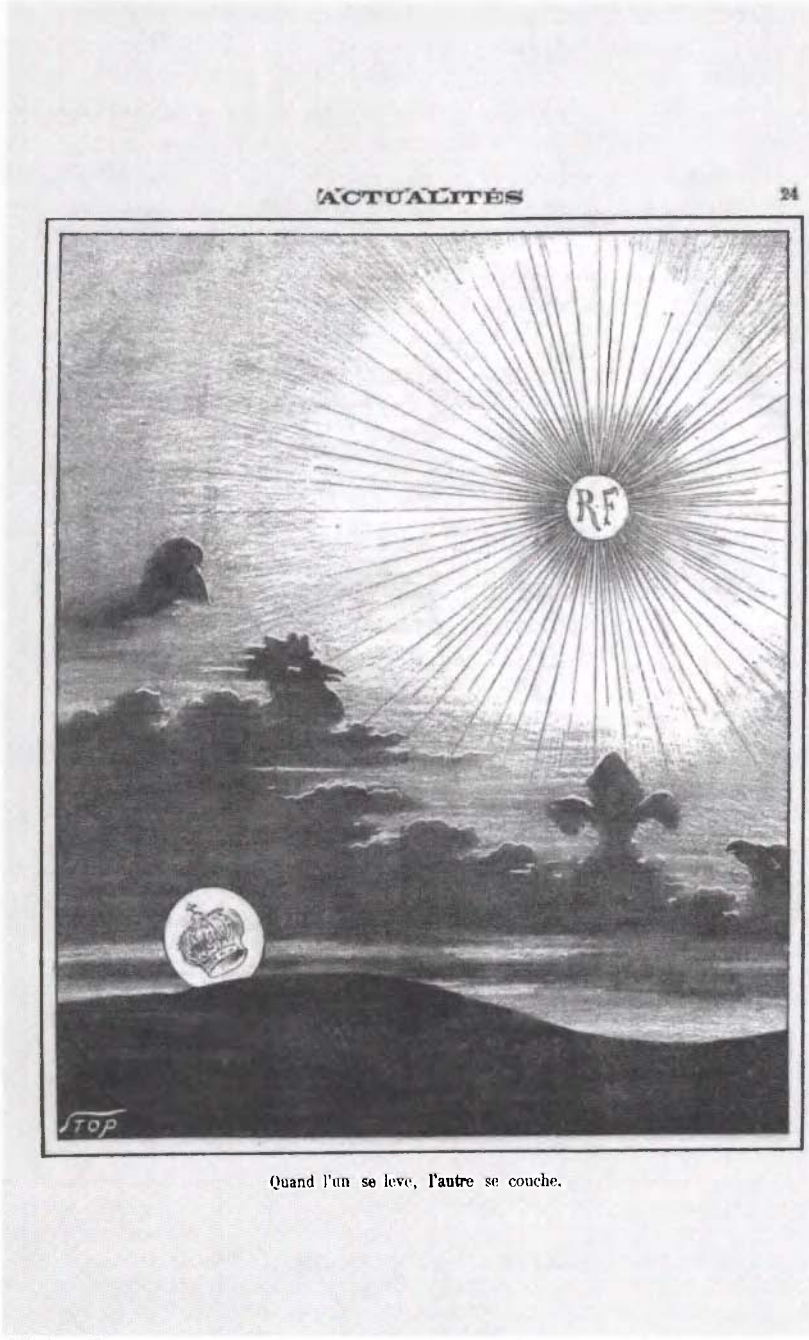


Abb. 19 Stop: Quand l'un se leve, l'autre se couche, in: Le Charivari, 3.2.1872. UB Frankfurt.

reits hoch am Himmel, während ein anderer leuchtender Himmelskörper, der das Bild einer Krone trägt, zur Erde gesunken ist. Im Kreislauf von Tag und Nacht könnte mit der neutralen Bezeichnung *l'autre* auch der Mond gemeint sein, der die Nacht eben nur schwach erhellt, ohne sie zu vertreiben. Und sollte hier tatsächlich die Sonne der Monarchie dargestellt sein, so kann diese als im Kampf um die Beherrschung des Himmels und des Raumes unterlegene Macht nicht die wahre Sonne sein, sondern ein Gebilde, das sich letztendlich als vergängliches Blendlicht erweisen muß[12].

Die bereits im Verschwinden begriffene Finsternis, die als sich auflösendes schwarzes Wolkenfeld dargestellt ist, läßt die zerfließenden Symbole der vergangenen Regime erkennen: die Lilie der Bourbonen, den Hahnenkopf als Zeichen der Orleanisten, ganz rechts den Adler der beiden Kaiserreiche, und, von den royalistischen Emblemen abgesetzt und noch höher am Himmel stehend, die phrygische Mütze – von der Sonne gelöst nun wiederum das Symbol der Commune. Diese wird somit als ebenso finsterer Irrweg eingestuft wie die Monarchien und gleich diesen von dem Universalitätsanspruch, der in der Bezeichnung »RF« zum Ausdruck kommt, ausgeschlossen. Die Commune war, wie ausführlich gezeigt wurde, unmittelbar an den Lichtmythos des revolutionären Zentrums Paris geknüpft. Die Strahlen der *République française* reichen indessen viel weiter. Das so gekennzeichnete Lichtzentrum, von dem aus die erhellenden Strahlen über das ganze Land ausgesendet werden, ist, analog zu Le Petit, das Ideal. Durch die Verschmelzung mit der Republik wird das durch Krieg und Besetzung gebeutelte Frankreich erneut zur Lichtnation und Garantin der *lumières*, deren Glanz auf die ganze Welt herabscheint[13]. In dem gesunkenen königlichen Gestirn verbildlicht sich somit auch das in Europa vorherrschende monarchistische Prinzip. Die Betonung der Macht eines (von Dunkelheit umgebenen) Souveräns ist jedoch der Strahlkraft eines ganzen republikanischen Volkes hoffnungslos unterlegen. Die Sonnenstrahlen symbolisieren insofern nicht nur die aufklärende Wirkung der Republik, sondern

[12] Als Blendlicht wurde schon im Bilddiskurs von *La Caricature* zwischen 1830 und 1832 der vordergründige Glanz des Julikönigtums entlarvt. Vgl. dazu Kap. 3.2.1.

[13] Den Zusammenhang zwischen Lichtsymbolik und symbolischer Restitution des beschädigten *corps de la France* hebt auch TILLIER, Républicature, S. 33 hervor: »Constituée des représentants du pouvoir républicain qui lui donnent corps, la France transfigurée devient alors le paysage et le lieu de l'aurore et de l'éclatement de la lumière. Le corpus des images caricaturales et des dessins de presse sympathiques au régime, utilisant le vocable de la lumière et des astres, est considérable. Sous cet éclairage puissant et rayonnant, la France se révèle alors comme la terre de la liberté, de l'égalité, de la fraternité, de la justice et de la paix. La carte de France, comme corps lumineux des valeurs républicaines institutionnelles, se dévoile dans toute sa splendeur, écrasant et diluant même une opposition devenue invisible et inexistante. Dans une veine hugolienne, la France est proclamée terre de lumière«. Als Beispiel (ibid., Anm. 92) nennt er allerdings Martials Blatt *Ah! quand viendra la belle!*, das am 5.1.1885 in der Zeitung *La Bataille* erschien und das bereits den Bruch mit der traditionell republikanischen Lichtsymbolik darstellt. Vgl. dazu Kap. 9.3., Abb. 111.

auch die Überlegenheit eines durch sie aufgeklärten Volkes. Die Republik im Zentrum erhebt Frankreich zum geistigen Lichtzentrum Europas – somit wird die Sonnensymbolik zur idealen Trägerin des Selbstverständnisses der *République française*. Der Versuch, dieses Sonnenlicht zu löschen, ist, so lächerlich er auch wirken mag, also stets ein Angriff auf dieses geistige Erbe, für die Reaktion aber auch Selbstschutz. Wenn etwa in Paul Bernays Karikatur *Sancta simplicitas*[14] der mit Klerikerhut und Lilienschwert ausgestattete Don Quichote nun nicht mehr seinen sinnlosen Kampf gegen Windmühlen führt, sondern versucht, mit der royalistischen Wasserspritze[15] die leuchtende Sonne der »RF« zum Erlöschen zu bringen, so will er damit sich selbst und seinesgleichen vor dem gleißenden Licht bewahren, das seiner Natur als ›Finsterling‹ nicht bekommt[16]. Statt dessen nehmen die Monarchisten Zuflucht zu Lichtillusionen: Das monarchistische Blendlicht, das Stops Karikatur *Quand l'un se lève...* als dem Untergang geweiht darstellt, geht in einer Karikatur von Kauffmann für *Le Charivari* als verheißungsvolle Vision erneut am Himmel auf: Das Blatt *L'astrologue qui se laisse tomber dans un puits*[17] spielt auf La Fontaines gleichnamige Fabel an[18] (Abb. 20). Als ein Astrologe eines Tages auf den Grund eines Brunnens stürzt, fragt man ihn, ob er wirklich glaube, in den Gestirnen lesen zu können, wenn er noch nicht einmal sehe, was vor seinen Füßen liegt. Diese Geschichte dient als Ausgangspunkt für eine harsche Kritik an der Astrologie, deren Verfechter La Fontaine als *charlatans* brandmarkt. Kauffmann zeigt den Astrologen in dem Augenblick, als er sich mit seinem Fernrohr in der Hand zu weit nach hinten beugt und deshalb zwangsläufig in den Brunnen fallen muß. Ganz gebannt vom Anblick des leuchtenden Wappens – einer Krone mit gekreuzten Zeptern, darunter die Devise *Nec pluribus impar* – hat er noch gar nicht bemerkt, daß das Unglück bereits seinen Lauf nimmt. Das Bild des abergläubischen Sterndeuters, der die Vorgänge auf der Erde, d.h. die Realität ignoriert und sich in widerlegte Überzeugungen der Vergangenheit flüchtet, ist die ideale Metapher für die Monarchisten, die nicht begriffen haben, daß ihre Zeit abgelaufen ist. Kauffmann nimmt mit diesem am 11. Oktober 1873 veröffentlichten Blatt das

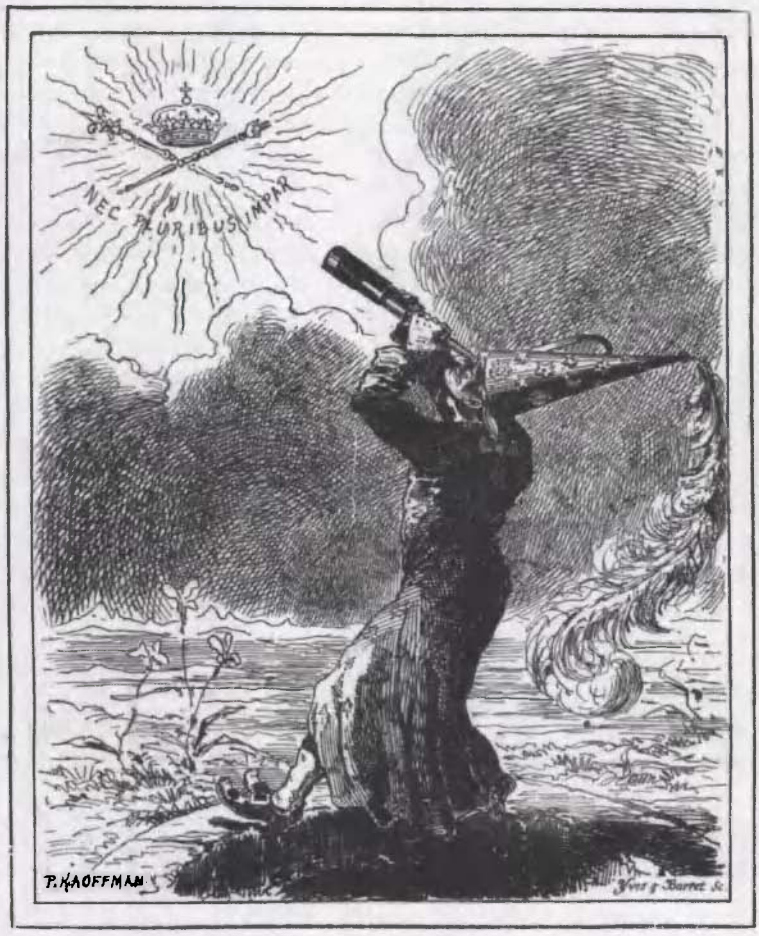
[14] *Le Charivari*, 5.10.1872.

[15] Der Wassereimer trägt ein Schild mit der Aufschrift *manifestes monarchiques*, die Pumpe ziert eine Lilie.

[16] Auch die absolute Verbannung der Monarchisten in die Nacht – und damit das Reich der Toten – liegt so nicht mehr fern. Zu Allerheiligen 1872 entwirft Bernay die gespenstische Atmosphäre einer kollektiven Trauer im Schutz der Dunkelheit: Anhänger der vergangenen Monarchien trauern an den Gräbern der Regime: Der mit Perücke und *à la dix-huitième* gekleidete Legitimist vor dem Grab *Ci-gît le droit divin*, der Bonapartist Ratapoil vor dem Grab *Ci-gît le césarisme* und der Orléanist mit der Nachtmütze vor dem Grabstein mit der Aufschrift *Ci-gît la monarchie constitutionnelle*. Vgl. *Le Jour des morts*, in: *Le Charivari*, 1.11.1872.

[17] *Le Charivari*, 11.10.1873.

[18] Jean DE LA FONTAINE, Fables, contes et nouvelles, in: DERS., Œuvres complètes, Bd. 1, Paris 1968, S. 62f.



L'astronome qui se laisse tomber dans un puits.

Abb. 20 P. Kauffmann: L'astronome qui se laisse tomber dans un puits, in: Le Charivari, 11.10.1873. UB Frankfurt.

endgültige Scheitern des Restaurationsversuches der Monarchie vorweg: Am 20. November wurde ein Gesetz verabschiedet, daß die Amtszeit des Präsidenten der Republik auf sieben Jahre festlegte, während der Graf von Chambord als potentieller Henri V selbst noch zu diesem Zeitpunkt hoffte, daß Präsident Mac-Mahon ihn zum König ausrufen lassen würde[19]. Diese bereits einen Monat vorher absehbare Entwicklung karikiert ihrerseits wiederum das Treiben des Astrologen, der die Zukunft in einer von seiner eigenen Phantasie projizierten Illusion zu entdecken glaubt, die er statt der Sonne an den Himmel setzt. Seine in sowohl politischer als auch intellektueller Hinsicht reaktionäre Haltung erfährt dadurch eine satirische Überhöhung: Durch die Negierung der wahren, natürlichen Sonne ignoriert er auch ihre tatsächliche Aufgabe, die La Fontaine in seiner Fabel beschreibt: »Le soleil nous luit tous les jours, / Tous les jours sa clarté succède à l'ombre noire, / Sans que nous en puissions autre chose inférer / Que la nécessité de luire et d'éclairer«[20]. Die Überlagerung der Sonne durch das leuchtende Emblem auf Kauffmanns Bild kommt so einem Mißbrauch ihrer Funktion gleich. Das Zurückweichen der schwarzen Schatten ist nur mehr illusorisch, der royalistische Sterndeuter ist dazu verdammt, in der Dunkelheit der Ignoranz zu bleiben, was durch seinen unmittelbar bevorstehenden Sturz in den tiefen Schacht besiegelt wird. Damit nicht genug: Der spitze, mit Sternen verzierte Hut des Astrologen ist in Wahrheit ein *éteignoir*. Die Ummünzung zur Kopfbedeckung symbolisierte schon in der Restaurationsepoche die Auslöschung der Denk- und Urteilsfähigkeit[21] und somit des Bildungsideals der *lumières*, das die Republik in der *instruction obligatoire* verwirklichen will[22]. Die natürliche Aufgabe der Sonne – *luire et éclairer* – deckt sich also mit der ideellen Aufgabe der aufklärenden Republik, ein Ansinnen, das dem Wesen der Monarchie hier diametral gegenübergestellt wird.

Das republikanische Ideal betrifft in besonderem Maße die Schaffung politischer Gleichheit durch das allgemeine und gleiche Wahlrecht. Honoré Daumier verbildlicht dies in einer seiner späten Karikaturen für die von Victor Hugo herausgegebene Zeitung *Le Peuple souverain*[23]. Der Karikatur wurde in diesem Blatt nur äußerst wenig Platz eingeräumt; doch um so mehr muß Daumiers gleichnamige Lithographie, die am 27. Mai 1872 in der zwölften Ausgabe erschien, als Credo nicht nur der Zeitung, sondern auch des Begriffs der Volkssouveränität schlechthin gesehen werden: Rund um die gewaltige

[19] CARON, Frankreich im Zeitalter des Imperialismus, S. 271f.

[20] LA FONTAINE, Fables, contes et nouvelles, S. 62f.

[21] Vgl. z. B. Eugène DELACROIX, *Un bonhomme de lettres en méditation*, in: *Le Miroir*, 27. 6. 1821: Der mit dem Löschhut bekrönte ›Denker‹ entlarvt seine geistige Haltung, indem er die *Encyclopédie* und Rousseaus *Émile* als Fußstütze mißbraucht. Vgl. dazu ausführlich FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 99-101.

[22] Vgl. dazu Kap. 5.2.1.

[23] Erschienen von 16. 5. 1872-15. 9. 1873 (123 Nummern). Vgl. DUCATEL, Histoire, Bd. 2, S. 28.

urne électorale, hinter der ein sonnengleiches Lichtzentrum aufstrahlt, sind die Gegner des allgemeinen Wahlrechts kraftlos zu Boden gesunken. Dabei handelt es sich um die Vertreter der drei Monarchien, denen die Kronen von den Köpfen gefallen sind – zu unterscheiden durch ihre Symbole: bourbonische Lilie, orléanistischer Hahn und kaiserlicher Adler – die beiden letzteren ebenso tot wie ihre Herren. Die weit aufgerissenen Augen von Napoleon III. sind starr nach oben gerichtet: Das geheimnisvolle Licht hinter der Urne wurde für die potentiellen Angreifer zur strafenden Instanz und tödlichen Falle. Auch auf diesem Blatt kommt die letztendliche Unüberwindlichkeit der republikanischen Sonne deutlich zum Ausdruck: Ihr endgültig und ewig triumphierendes Licht wird auf zwei ineinander verschränkten Zeitebenen dargestellt. So wurden die Systeme von Bourbonen und Orleanisten seinerzeit von den Emanzipationsversuchen des *peuple souverain* hinweggefegt, der Triumph der Monarchie erwies sich als trügerisch. Auch das I. Empire ist im Symbol des Adlers anwesend. Die so zitierten jeweiligen – noch nicht dauerhaften – Einzelsiege des Lichts vereinen sich nun aber in der übermächtigen Strahlkraft der neu aufgegangenen Sonne. Dadurch wird dieses Blatt ganz explizit zur Antwort auf die 1869 veröffentlichte Darstellung *Lanterne magique*[24]. Die einst als Laterna Magica ein rein illusorisches Freiheitslicht aussendende Urne ist nun zum alles überragenden Monument geworden, geschützt durch eine Lichtmacht, die mit dem domestizierten Projektionslicht unter dem Empire nichts mehr gemeinsam hat. Der schwache Lichtschein, der seinerzeit die Dunkelheit nur spärlich erhellen konnte, ohne ihr wirklich etwas entgegensetzen zu können, hat in der Sonne der Republik seine Steigerung ins Unermeßliche gefunden[25]. Der in den Lichtkreis einbeschriebene Schriftzug *URNE ÉLECTORALE* vereint das französische Volk in und mit dieser Sonne und klärt unmißverständlich die Identität seiner Gegner[26]. Die egalisierende Wirkung des Lichts, die Frankreich mit sich selbst versöhnen soll, löst somit einen Vereinigungsprozeß innerhalb der verschiedenen Gruppierungen der Republikgegner aus, die nunmehr in der Karikatur zunehmend als vereinigte Liga auftreten. André Gill variiert in diesem Sinne das Motiv der Verderben bringen-

[24] Vgl. dazu Kap. 3.2.2. Ausführlich zu diesem Blatt: LE MEN, Lanterne magique.

[25] Der einmütige Fall der Herrscher wirkt darüberhinaus wie eine Fortschreibung Daumiers zu seinem Blatt *Leur Mane Thecel Phares* (*Le Charivari*, 21.1.1871), in dem die europäischen Könige von der *soleil de la République* geblendet werden. Im Gegensatz zu der Abbildung in *Le Peuple souverain* sind die Potentaten hier aber noch am Leben, nur einer ist vor Schreck zu Boden gefallen. LE MEN, Lanterne magique, sieht darin einen Hinweis auf den Jahrestag der Hinrichtung von Ludwig XVI. (ibid., S. 23, Anm. 44). Insofern kann auch der Verlust der Kronen auf dem Blatt von 1872 als eine Art endgültiger Guillotinierung des Königtums interpretiert werden, und tatsächlich hat die mächtig schwarze Wahlurne in ihrer massiven Präsenz durchaus Ähnlichkeiten mit einem Schaffott.

[26] Dies kommt auch in dem Schriftzug *Sedan* zum Ausdruck, der auf dem Arm Napoleons III. zu lesen steht. Durch die Frankreich in dieser Schlacht bescherte Niederlage wiegt die Bürde des II. Empire noch lange schwer.

den Begierde: Die ins Kerzenfeuer flatternden Schmetterlinge tragen die Insignien aller monarchistischen Richtungen. *Les Vieux Partis*[27] – so der Titel des Blattes – finden als hilflose Angreifer des republikanischen Lichts ganz zwangsläufig zueinander. In Gills Karikatur *La Fusion*[28] verschmilzt dieses Motiv im wahrsten Sinne des Wortes mit der Symbolik der sonnengleichen Republik (Abb. 21): Auf einem dreiarmigen Kerzenhalter stehen die Köpfe der Thronanwärter von Legitimisten, Orleanisten und Bonapartisten als heruntergebrannte Wachsstummel, die überdies im Sonnenlicht allmählich zusammenschrumpfen und heruntertropfen. Die Bildunterschrift faßt den Vorgang zusammen – »O Sires fondus, Sires coulés« – und spielt so mit dem Gleichklang des französischen Wortes für Wachs – *cire* – und der Herrscheranrede *sire*: Im Schein der republikanischen Sonne ist beides vergänglich: Von der undefinierbaren, amorphen Masse geht keinerlei Bedrohung mehr aus. Alfred Le Petit stellt in *Le Grelot* den vergeblichen Versuch der royalistischen Gärtner dar, die kraftlose Lilie der Bourbonen unter der sengenden Sonne der Republik wieder aufzurichten[29].

Die lichtfeindliche Präsenz des konservativen Royalisten Thiers dagegen interpretiert Stop Mitte November 1872 in *Le Charivari* als aktive Verdunkelung des republikanischen Frankreich: Das Blatt mit dem Titel *Un petit homme peut quelquefois projeter une grande ombre*[30] nimmt Bezug auf eine Gedichtzeile Victor Hugos über Napoleon Bonaparte[31], verkehrt den Sinn aber unter Anspielung auf die geringe Körpergröße beider Männer satirisch ins Gegenteil: Der nachhaltige Einfluß wird zum mächtigen Schlagschatten, der das ganze Land zeichnet. Berücksichtigt man zudem, daß die Schatten beim Tiefstand der Sonne am längsten sind, so stellt sich die Frage, ob der Künstler hier die – nicht bildlich dargestellte – republikanische Sonne bereits wieder im Sinken sieht oder die Präsidentschaft von Thiers – analog zur historischen Situation – ebenso wie die noch nicht verschwundenen Schatten als Phänomen des frühen Morgens deutet. Letztere Möglichkeit würde bedeuten, daß der von Stop neun Monate vorher in *Quand l'un se lève, l'autre se couche* dargestellte Sonnenaufgang noch nicht ganz vollzogen ist: Drei Tage vor der Publikation der Karikatur, am 13. November 1872, hatte Thiers die Sitzungs-

[27] *L'Éclipse*, 23.7.1871.
[28] *L'Éclipse*, 14.7.1872.
[29] *Jardinage & politique*, in: *Le Grelot*, 29.9.1872.
[30] *Le Charivari*, 16.11.1872.
[31] Victor Hugo, Lui, in: Orientales XL (1827), in: Ders., Œuvres complètes, Poésies I, Paris 1985, S. 535: »Toujours dans nos tableaux tu jettes ta grande ombre«. Daraus könnte auch die Einschränkung abgeleitet werden, daß der große Schatten auf die Selbstrepräsentation durch die Kunst beschränkt ist – und daß auch der Schatten Thiers' über diese Karikatur nicht hinausreicht. Bei genauerem Hinsehen finden sich auch über die geringe Körpergröße hinausgehende Ähnlichkeiten zwischen Thiers und Napoleon angedeutet: Die Haare des Präsidenten sind über der Stirn so frisiert, daß sie dem antikisierenden Lorbeerkranz ähneln, mit dem der Kaiser oft abgebildet wurde. Dadurch werden die Eroberungsabsichten gegenüber der Republik um so deutlicher.

Abb. 21 Andre Gill: La Fusion. O Sires fondus, Sires coulés!, in: L'Éclipse, 14.7.1872. Bibl. Forney, Paris.

periode der Nationalversammlung mit der Erklärung eröffnet, daß die Republik entweder konservativ sein werde – oder gar nicht[32]. Die eigentliche Republik hat also noch nicht begonnen. Die Fortdauer des Anfangs verschiebt somit aber auch den potentiellen Sonnenuntergang ins Unabsehbare und verweist so wiederum auf die nicht aufzuhaltende Herrschaft der *République-Soleil* über den Himmel Frankreichs. Nur wenige Monate später schien sich dieser gewiefte Symboloptimismus zu bestätigen: Am 12. März 1873 schränkte das Parlament Thiers' Redefreiheit ein, um seinen Einfluß zu schwächen[33]. Eine im Februar veröffentlichte Karikatur von Stop wirkt wie eine hämische Vorwegnahme dieses Machtverlusts mit dem biblischen Motiv des Lichts unter dem Scheffel: Das Blatt *Ne pas mettre la lumiére sous le boisseau*[34] zeigt, wie das immense Löschwerkzeug sich bereits drohend über Thiers senkt. Auch die Darstellung des Noch-Präsidenten als kleine Nippesfigur, deren Zylinder zur schon reichlich heruntergebrannten Kerze mutiert ist[35], läßt tief blicken: Das geringe Licht, das Thiers zu verstrahlen in der Lage ist, wird immer schwächer und würde ohnehin bald verglimmen. Der Scheffel beschleunigt diesen Prozeß nur. Zugleich werden die Größenverhältnisse neu geklärt: Der Präsident wird zur passiven Figur degradiert, die auf die ablaufenden Prozesse nicht den geringsten Einfluß hat. Damit führt sich seine ohnehin schon karikierte Funktion als Lichtträger vollends ad absurdum. Wie sich die Zeiten für den Präsidenten geändert haben, zeigt ein Vergleich mit einem Blatt, das Belloguet im Februar 1871 für seine Serie *Fantaisies satiriques*[36] schuf: Während der als Koch dargestellte Thiers sich anschickt, dem gallischen Hahn den Garaus zu machen, droht sich daneben das mit Fledermausflügeln versehene Löschhütchen der *Réaction* über die Kerze der *République* zu senken. Die Größenordnungen haben sich nun jedoch verkehrt: Die Schwäche von Thiers gereicht der Republik zum Vorteil.

Trotz der nur widerwillig republikanischen Regierung des *ordre moral* blieb auch nach Thiers' Rücktritt am 24. Mai 1873[37] unter Mac-Mahon die Rückkehr zur Monarchie aus: Die Augusthitze des Jahres 1873 bringt in *Le Grelot* ein vor der Sonne Schutz suchendes Paar zu der Erkenntnis, daß der Regie-

[32] CARON, Frankreich im Zeitalter des Imperialismus, S. 264.

[33] HUTTON, Historical Dictionary, Bd. 2, S. 1010.

[34] *Le Charivari*, 27. 2. 1873.

[35] Das Motiv des Kerzenstummels taucht analog in einer deutschen Karikatur über den Abstieg Napoleons auf: *Die Wahrheit siegt und das Falsche erlischt*, Berlin 1814. In: FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 40, Abb. 23.

[36] *À quelle sauce...?* BnF, Est. Der Titel des Blattes bezieht sich auf die Redensart »À quelle sauce voulez-vous que je vous mange?« Ein Bauer wendet sich mit dieser Frage an sein Federvieh. Auf die Antwort: »Mais nous ne voulons pas qu'on nous mange« erwidert der Bauer: »Vous vous écartez de la question«. Zum ersten Mal nachgewiesen ist das Motiv auf einer Karikatur des Jahres 1787, die sich auf den Versuch bezog, den Notablen ihre Privilegien zu beschneiden. Vgl. ROGER, Mots, S. 124.

[37] Dazu CARON, Frankreich im Zeitalter des Imperialismus, S. 266.

rungswechsel ihre Strahlkraft nicht beeinträchtigt habe[38]. Hier wird das Scheitern des Staatsstreichs vom 16. Mai 1877 zwar bereits vorweggenommen[39], doch nichtsdestoweniger nehmen die Präsenz der republikanischen Sonne und die Lichtsymbolik im allgemeinen bis 1877 spürbar ab. 1873 stellt Alfred Le Petit eine Sonne dar, die mit Le Petits majestätischer Republik mit der phrygischen Mütze nichts gemein hat: Als *soleil levant* verstrahlt nun das die politische Macht repräsentierende Portefeuille der Minister sein gleißendes Licht, vor dem sich die ›Gläubigen‹ demütig zu Boden werfen[40]. Die im Mai 1873 neugebildete Regierung des Duc de Broglie bestand im Kern aus Legitimisten und ehemaligen Ministern Napoleons III., darunter viele glühende Katholiken[41], deren devote Frömmigkeit sich nun offenbar auf ein neues Ziel richtete. Die Regierung aber verpflichtet ihre Bediensteten – und in dieser wörtlichen Auslegung ist der Ministerposten hier offenbar zu verstehen – vor allem sich selbst, und nicht dem Ideal der Republik. Die Hochachtung gilt nur noch den Privilegien des Amtes, nicht mehr der Republik, die sie verleiht. Der Titel verweist dabei implizit auf das Blatt *Le Soleil* zurück – die bereits hoch am Himmel stehende Sonne bekommt nun Konkurrenz durch den Aufstieg eines Machtsymbols, das in sich die Sonnensymbolik einer Unterwerfung fordernden Majestät trägt. Die Ersetzung der *République-Soleil* verweist auf die schwache Position des Ideals – nicht zu Unrecht bezeichnet Fischer das in Le Petits *Soleil* projezierte Porträt der Republik als »blutleer«[42]. Die Macht des politischen Amtes überblendet das verschwundene Ideal und versengt mit ihren Strahlen nicht zuletzt all jene, die an dieser Sonne nicht teilhaben. Die euphorische Symbolsprache der alle gleich erhellenden Sonne der Republik wird somit sofort im allgegenwärtigen Gegenbild der ungleichen Machtverhältnisse in Frage gestellt und die angestrebte Verbreitung der *lumières* in ihrem sozialen Kontext betont. Keineswegs zufällig verkehrt André Gill in *L'Éclipse* am 3. Januar 1875 die Rolle der Sonne ins Gegenteil (Abb. 22): Die Karikatur *Le Passage de Vénus* nimmt das zeitgleich zu beobachtende Phänomen der kurzfristigen Kreuzung des Laufs der Venus mit der Sonne zum Vorbild. Vor der mit einer Perücke im Stil des 18. Jahrhunderts geschmückten, grimmig dreinblickenden Sonne zieht die als Venus dargestellte Republik mit dem Ährenkranz *à la Cérès* vorbei; ihr Profil ist in einen blau-

[38] *Croquis de saison: C'était pas la peine, assurément, / De changer de gouvernement, (air connu)* in: *Le Grelot*, 17. 8. 1873. Der Untertitel zitiert den Refrain eines populär gewordenen Liedes aus der Operette »La fille de Madame Angot« von Charles Lecocq, die im Februar 1873 in Paris uraufgeführt worden war. Die Handlung spielt unter der Regierung des Direktoriums, die im vollständigen Refrain kritisiert wird: »Barras est roi, Lange est sa reine / C'n'était pas la peine / Non pas la peine, assurément / De changer de gouvernement!«

[39] Dazu CARON, Frankreich im Zeitalter des Imperialismus, S. 176–186.

[40] *Le Grelot*, 3. 8. 1873.

[41] Zur Regierung Broglie vgl. CHASTENET, Histoire de la Troisième République, Bd. 1, S. 147f.

[42] FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 196.

Abb. 22 André Gill: Le Passage de Vénus, in: L'Éclipse, 3.11.1875. Bibl. Forney, Paris.

weiß-roten Stern einbeschrieben. Das Aussehen der Republik nimmt vordergründig das Motiv der damals gültigen Briefmarken auf, ruft jedoch zugleich die nach wie vor bestehende Ächtung der Republik mit der phrygischen Mütze in Erinnerung[43]. Der Sonne, die nun das offenbar in der konservativen Republik unverrückbare traditionelle Wertesystem repräsentiert, scheint die lediglich ›auf der Durchreise‹ vorbeikommende Venus nur wenig entgegensetzen zu können. Natürlich spielt der Karikaturist mit seinem eigenen Pessimismus: Der von ihm festgehaltene Augenblick erklärt die Verdunkelung für ewig; dennoch wird die Gefahr, in der sich die noch immer nicht konsolidierte Republik befindet, sehr deutlich[44].

Das drohende Scheitern der Republik wurde im allgemeinen von den Karikaturisten aber eher verdrängt bzw. relativiert: Die Betonung der *République conservatrice*[45] als letztlich chancenloser Abwehrhaltung gegen eine zu starke Demokratisierung spiegelt sich besonders im Requisit des aufgespannten Schirms. Im Gegensatz zum *éteignoir* soll der Schirm das Licht aber lediglich fernhalten bzw. seine Wirkung mildern, wohingegen die versuchte Auslöschung der Sonne ebenso wie der Republik bereits als sinnloses Unterfangen aufgegeben wurde. Als Symbol wurde der Schirm häufig den Anhängern der orléanistischen Partei zugeordnet, die zur exakten Unterscheidung von den in der Mode des 18. Jahrhunderts dargestellten Legitimisten mit den charakteristischen Attributen des *roi-citoyen* Louis-Philippe ausgestattet wurden: Zylinder, Pelerine und der *rifflard*, der zugeklappte Regenschirm[46]. Bereits in

[43] GARRIGUES, Images, S. 77: »Thiers puis Mac-Mahon prennent soin d'interdire toute représentation de la Marianne au bonnet phrygien, considérée par eux comme séditieuse«.

[44] Daß die Politik der Regierung dagegen als permanent finster empfunden wird, zeigt im selben Jahr eine Karikatur von Stop in *Le Charivari* (4.9.1875): Ein Fotograf erklärt einem jungen Paar die Funktionsweise einer Kamera: »Ça, c'est la chambre obscure, dans laquelle on n'obtient que des effets négatifs«. Der junge Mann bezieht dies sofort auf die Politik: »C'est étonnant comme la photographie ressemble à la politique«.

[45] Dazu CARON, Frankreich im Zeitalter des Imperialismus, S. 264.

[46] Zum bürgerlichen Image des Königs vgl. TULARD, Frankreich im Zeitalter der Revolutionen, S. 355: »Als Privatmann sparsam, gutmütig und bescheiden, hütete sich Louis-Philippe seine Persönlichkeit nach 1830 zu verändern. Er lief weiterhin mit dem Regenschirm unter dem Arm durch die Straßen, schüttelte Passanten die Hand und antwortete auf ihre Hochrufe«. *Rifflard* ist ein Argot-Ausdruck für *parapluie*, der im 19. Jahrhundert stark politisiert wurde. Schon unter der Julimonarchie war der *rifflard* als Symbol des Systems ebenso verständlich wie die Birne. Davon zeugt die 1841 veröffentlichte *Physiologie du parapluie*, die sich an 1832 veröffentlichte *Physiologie de la poire* anlehnte. (Beide Texte in: De la poire au parapluie. Physiologies politiques. Édition commentée, hg. v. Natalie PREISS, Paris 1999.) In dem Kapitel »Du rifflard dans ses rapports avec le gouvernement constitutionnel« wird die Machtergreifung Louis-Philippes verschlüsselt als Ereignis erzählt, das sich in einem fernen chinesischen Königreich zugetragen habe. Der Regenschirm dient dabei als harmlose Tarnung, die das wahre Gesicht des Regimes verbergen soll: »Rien ne popularise comme le rifflard et les poignées de main« (ibid., S. 44). Die unverkennbare Ähnlichkeit des »chinesischen Monarchen« mit dem König auf der Titelvignette trug dem Herausgeber Desloges eine Strafe von 600 Francs und einem Monat Gefängnis ein (ibid., S. III).

Daumiers Kolonialismus-Karikaturen der 1850er Jahre mutierte der Sonnenschirm, ein traditionelles Majestätssymbol orientalischer Herrscher, zum Schutzinstrument gegen die ›Sonne‹ der Kolonialmacht und ihre zivilisatorischen Einflüsse[47].

In der frühen III. Republik aber wurde der Konflikt nicht mehr von zwei grundverschiedenen Kulturen bestimmt, die sich in ihren hierarchischen Systemen dennoch ähnelten, sondern von den Gegensatzpaaren Vergangenheit – Zukunft und Licht – Finsternis.

Der Schirm dient durch seine bloße Existenz als Warnung vor dem Rückfall in Vergangenes. Als reaktionäre Vorsichtsmaßnahme mitgeführt, als zusammenfaltbarer Schutzschild gegen die republikanische Sonne und die *lumières* im allgemeinen verkörpert er die Fortschrittsfeindlichkeit per se[48].

Im August 1871 publizierte Paul Klenck ein Blatt, das einen mit Schirmen überladenen Karren zeigt, die, teils mit dem orléanistischen Hahn als Knauf, teils mit den bourbonischen Lilien verziert, der *restauration pontificale* zugute kommen sollen[49]. Bestimmt für die französischen Soldaten, sollen sie diese vor der republikanischen Sonne schützen oder vielmehr von dem Licht abschotten, das ihnen in der Republik leuchtet.

Nicht ungewöhnlich für die Darstellung der Reaktionäre war auch ein Sonnenschild, der ebenfalls vor allzuviel republikanischem Licht schützen sollte, so etwa auf der am 30. März 1873 in *Le Cri-Cri* erschienenen Karikatur *Les Casquettes noires* von Eugène Ladreyt: Dort trägt ein mit einem *rifflard* ausgestatteter Orléanist den Schild über seiner Nachtmütze, die ebenfalls politische Rückständigkeit symbolisiert[50].

Noch 1880 zieren der offene wie der geschlossene Schirm als Symbol neben Birne, Lilie, »N« und kaiserlichem Adler den Sarkophag der Mumie *Monarchie*[51]. Als Sonnenschutzmittel per se vervollständigt er so die negativ kono-

[47] Dazu Bosse, Stoll, Zensur und Illumination, S. 342–349, bes. S. 344. Im selben Kontext erlebt auch der (zugeklappte) Regenschirm eine Renaissance, in der auf die dem System des juste-milieu ähnlichen Züge des kolonialen Wirtschaftsliberalismus angespielt wird (ibid., S. 348). Die so zum Ausdruck gebrachte unheilige Allianz von Prinzipien der Julimonarchie mit den außenpolitischen Zielen des II. Empire fand nach 1871 ihre Fortsetzung in der Vereinigung der Kräfte gegen die III. Republik.

[48] Dazu auch Draners Skizzenfolge *Comment elles se coifferont demain*, in: *Le Charivari*, 20.11.1879. Der Karikaturist entwirft eine Mode, bei der die moralischen und politischen Eigenheiten von Frauen unmittelbar an ihren Hüten ablesbar sind, darunter auch eine Orléanistin mit einem *chapeau peur du Soleil* in Form eines aufgespannten Schirms, auf dem ein Hahn sitzt.

[49] Paul Klenck, *Restauration pontificale – Plan de charrette* (BnF., Est.): »Je veux pour restaurer la papale puissance, / Donner un parapluie aux soldats de la France«.

[50] Auch die Legitimisten setzen den Sonnenschild gern auf ihre Perücke, so etwa auf Stops Karikatur: *Plus vous frapperez, plus solidement elle tiendra!*, in: *Le Charivari*, 9.9.1872.

[51] Draner, *La Monarchie et ses conservateurs*, in: *Le Charivari*, 26.5.1880. Den anachronistischen Charakter der Monarchie betont Draner auch in der Karikatur *Le Comble de la patience* (*Le Charivari*, 6.10.1880): Ein zopf- und zylindertragender Royalist mit *culottes*,

tierte Gesamtheit royalistischer Zeichen. Als Gebrauchsgegenstand ebenso wie als Symbol eines gescheiterten Regimes muß er gegen die immer stärker werdende Sonne jedoch versagen. Alfred Le Petit zeigt am 2. Januar 1880 die mit dem Siegerkranz bekrönte Sonne der *République française*, unter deren Strahlen die Royalisten wie Schneemänner dahinschmelzen[52]. Der mit einem Birnenkopf dargestellte Vertreter der Orleanisten hat seinen nutzlosen Schirm zusammengeklappt, der gegen diese siegreiche Sonne nicht mehr den geringsten Schutz bietet[53].

Den Wendepunkt markierte aber nicht nur die zu Ende gehende Ära monarchistischer Restaurationsversuche, sondern ebenso die Aussöhnung der Republik mit ihren von der blutigen Niederschlagung der Commune überschatteten Anfängen: Ende Juli 1880 wurde die Amnestie für die nach Neukaledonien verbannten Communarden beschlossen. Schon im Frühjahr 1879 zeigt ein Blatt von André Gill in *La Petite Lune*, wie ein von seinen Ketten befreiter Verbannter die den Himmel dominierende *Soleil de France* euphorisch begrüßt mit den Worten: *amnistie, amnistie!*[54]. Die Sonne trägt die phrygische Mütze, und damit ein Symbol, das in den 1870er Jahren mit der revolutionären Commune ganz unmittelbar in Verbindung gebracht worden war, nun aber zum Bindeglied zwischen der Republik und Frankreich wird, der ersehnten Heimat des Begnadigten. Der Konflikt zwischen Ort und Ideal scheint somit aufgehoben. Die *France-République-Soleil* signalisiert so ihre Unangreifbarkeit.

Eine Karikatur mit dem Titel *Une allusion*[55] in der kurzlebigen Tageszeitung *La Journée*[56] von 1886 bestätigt dies anhand eines verzweifelten Versuchs des Bonapartisten Paul de Cassagnac (1842–1904): Unter der überlegen strahlenden und breit grinsenden Sonne mit der phrygischen Mütze will dieser ein schon arg mitgenommenes Denkmal von Napoleon III. auf einen Sok-

Pelerine und *rifflard* sitzt in einer Bahnhofshalle: »Attendre le retour des Bourbons«. Die Bezugnahme auf die Bourbonen wirft die Monarchie dabei in besonders vormoderne Zeiten zurück. Die Aufschrift *Arrivée* unter dem Schild *Chemin de fer de Paris* persifliert bewußt ein quasi-mythisches Herrscherbild: Der Gegensatz zwischen dem modernen Bahnbetrieb als Zeichen des Fortschritts und der Tradition des mit Erlösungserwartungen verknüpften *adventus* eines sich auf göttliches Recht berufenden Herrschers könnte größer nicht sein. Zum königlichen *adventus* vgl. MÖSENEDER, Zeremoniell.

[52] *Dégel*, in: *Le Charivari*, 2.1.1880.

[53] Das Ende des Schirms als Symbol der Reaktion dürfte wohl auch seine Demokratisierung als Alltagsgegenstand in den 1880er Jahren eingeläutet haben. Der Regenschirm, einst Utensil der Aristokratie, »se trouve [...] entre toutes les mains«. Vgl. Octave UZANNE, L'ombrelle, le gant, le manchon, Paris 1886, S. 61. Dazu auch BOIME, Art and French Commune, S. 144.

[54] *Le Soleil de France*, in: *La Petite Lune* No. 36, 1879. Zu den Reflexen des Amnestiestreits vgl. SÁNCHEZ, Challenge, zu diesem Blatt ibid., S. 460f., S. 481, Abb. 16.

[55] *La Journée*, 27.2.1886, S. 1: »Paul de Cassagnac s'efforçant de relever l'Autorité«.

[56] *La Journée. Politique, littéraire et artistique. Journal quotidien illustré.* Erschienen vom 23.11.1885–6.3.1886. *La Journée* gilt als der erste Versuch einer durchgehend illustrierten Tageszeitung. Vgl. SOLO, SAINT-MARTIN, 5000 dessinateurs, S. 360.

kel mit der Aufschrift *À l'autorité* stellen, wobei ihn der zerrupft wirkende Wappenadler des Empire im Hintergrund hoffnungsvoll beobachtet. Der Kommentar zu diesem Blatt entlarvt das Tun als Mißachtung der tatsächlichen Autorität, der er sein Idol aufpfropfen will[57]. Als Journalist und Abgeordneter war Cassagnac ein scharfer Kritiker der III. Republik, wobei ihm jedes Mittel recht schien, um diese Regierungsform zu überwinden[58]. Diese Haltung, die sich auch in einer vehementen Unterstützung Boulangers äußerte, kommt in der Karikatur der *Journée* klar zum Ausdruck. Ebenso verdeutlicht das Bild aber, daß die gegen die Republik vorgebrachten Argumente immer schwächer wurden, die Gegenbilder immer abgenutzter – so wie Cassagnacs Napoleon, der notdürftig mit Klebstoff zusammengehalten werden soll. Nach dem Rücktritt von Mac-Mahon 1877 wurde unter Jules Grévy die *République répulicaine* endgültig installiert. Die Wahl der Marseillaise zur Nationalhymne im Jahr 1879 markierte den symbolischen Wendepunkt: Die Republik hatte sich mit ihren revolutionären Wurzeln ausgesöhnt[59].

Die Sonne der Republik, die sich nun, ebenso wie die weibliche Allegorie der Republik, endgültig die phrygische Mütze aufsetzt, schöpft allein daraus ihre Stärke. Dies wird unmißverständlich klar, sobald die Souveränität der Republik sich in Frage gestellt sieht, wie ab 1886 durch die aufsehenerregenden Wahlsiege des populistischen Generals Boulanger.

Schon die Wahlen zur Assemblée nationale im Oktober 1885, bei denen die konservativ-monarchistischen Gruppierungen erhebliche Zugewinne verzeichnen konnten, wiesen in diese Richtung. Besonders aufschlußreich ist dabei, daß die republikanische Bildsatire diese gefährliche Tendenz wiederum mit dem Bild der Sonne kommentierte und relativierte.

Am 17. Oktober 1885 veröffentlicht Charles Gilbert-Martin in seiner Zeitschrift *Le Don Quichotte* die Karikatur *Le Réveil*: Vor der strahlend aufgehenden Sonne steht ein riesiger Löwe, vor dem die Vertreter der Reaktion entsetzt fliehen: Ein Kleriker in Schwarz, der bonapartistische Agitator Ratapoil, der Legitimist in vorrevolutionärer Tracht und der Orléanist, der einen *rifflard* mit Hahnenknauf umklammert hält. Das zu der Illustration gehörende Gedicht erklärt die so verschlüsselte, aktuelle politische Situation: Die Reaktionäre wollen den schlafenden *lion populaire*, also die Macht des Volkes, fes-

[57] *La Journée*, 27.2.1887, S.4: »Vous vous relancez de l'autorité, monsieur de Cassagnac? Mais, à en croire notre dessinateur, vous la mettez sous les pieds de votre idole. Elle est légèrement effritée, casse-tête et gourdin paraissent en bien mauvais état. Et puis, si je ne m'abuse, la République affecte un air goguenard et semble rire de vos efforts. Allons! bon courage«.

[58] HUTTON, Historical Dictionary, Bd.1, S.167f.: »After 1885, Cassagnac espoused *n'importequisme*, which signified his support for any providential leader who could lead France out of the Republican morass«.

[59] Zum sich wandelnden Symbolgebrauch nach 1875 vgl. GARRIGUES, Images, S.79f., zur phrygischen Mütze vgl. Maurice AGULHON, Die Frau mit der phrygischen Mütze – von der Commune bis zur Hundertjahrfeier 1871-1889, in: RÜTTEN u.a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S.489–492.

seln und somit handlungsunfähig machen, als dieser durch den Sonnenaufgang plötzlich geweckt wird:

Mais soudain l'aurore / Éclate et luit. // Le soleil radieux s'élance / En dards de feu. / Projetant sa lueur immense / Dans le ciel bleu. // Et jusqu'à la voûte insondable / Du firmament, / L'écho renvoie un formidable / Rugissement. // C'est le lion qui se réveille.

Zwei Wochen später stellt *Le Don Quichotte* den Ausgang der Wahl als triumphalen Erfolg für die Republik dar. Eine doppelseitige Illustration zeigt am 31. Oktober 1885 die *carte électorale du Don Quichotte*: In der Mitte ist eine Karte von Frankreich zu sehen, aufgeteilt in die Wahlkreise, wobei die von Republikanern gewonnenen Departements grau hervorgehoben sind. Im Zentrum der Karte sitzt der riesige Löwe, vor dem die deutlich kleineren Vertreter der Reaktion wie schon auf dem Bild *Le Réveil* fliehen[60]. Daneben zeigt eine kleinere Illustration auf der Karte die Vertreter der Monarchisten, die vergeblich versuchen, einen Kleriker so hoch zu heben, daß er mit seinem Löschhütchen die Sonne mit der Inschrift *Seine* auslöschen kann. Darin findet sich der zentrale Lichtmythos von Paris als Grundlage für die republikanische Sonne wieder. Schließlich wird das exakte Wahlergebnis angegeben: *Républicains élus: 383 / réactionnaires élus: 201*, kommentiert durch den Schlachtruf *VIVE LA RÉPUBLIQUE!* Die Wahl wird somit als gescheiterter Angriff auf die republikanische Sonne beschrieben. Der Triumph dieser Sonne überblendet dabei gleichsam die hinter den Zahlen stehende Realität: Denn tatsächlich hatten die Republikaner gegenüber den Wahlen von 1881 die beachtliche Anzahl von 74 Sitzen verloren, während die Republikgegner ihre Vertreter nahezu verdoppeln konnten[61]. Bei den Republikanern verloren zudem die *opportunistes* erheblich gegenüber den *radicaux*, was einen erneuten Ausschluß letzterer aus der *majorité républicaine*, wie zwischen 1881 und 1885, unmöglich machte[62].

Die neue Legislaturperiode war besonders gekennzeichnet durch den Aufstieg des Generals Boulanger, der wiederum nicht zufällig als Gefahr für die republikanische Sonne dargestellt wird: Am 29. Mai 1887 klagte ihn das Titel-

[60] Links neben dieser Karte befindet sich eine kleinere, auf der die republikanischen Wahlkreise annähernd die Silhouette des sitzenden Löwen nachzeichnen. Darunter zeigt eine Skizze, wie der überragend große Herkules mit der phrygischen Mütze an den Vertretern der monarchistischen Gruppierungen Maß nimmt. Als Repräsentant des Volkes war Herkules besonders in der Französischen Revolution verbreitet. Dazu HERDING, REICHARDT, Bildpublizistik, S. 30.

[61] CHASTENET, Histoire de la Troisième République, Bd. 1, S. 479: Unter den 201 *conservateurs* befanden sich 65 Bonapartisten, 73 Monarchisten, sowie 63 Abgeordnete »sans étiquette précise«. Zu diesem Bild auch Michel DIXMIER, Jacqueline LALOUETTE u. a. (Hg.), La République et l'Église: images d'une querelle, Paris 2005, S. 27 (hier auch abgebildet), allerdings mit einer oberflächlichen Interpretation, die es versäumt, Bildwirklichkeit und historischen Hintergrund miteinander zu verknüpfen.

[62] Dazu Daniel MOLLENHAUER, Auf der Suche nach der ›wahren Republik‹. Die französischen »radicaux« in der frühen III. Republik (1870–1890), Bonn 1998, S. 315f. Die sich im Januar 1886 neu formierende *extrême gauche* zählte 79 Abgeordnete.

bild von *Le Grelot* an, ein autokratisches Regime nach dem Vorbild Napoleon Bonapartes errichten zu wollen: *République française – Boulanger 1^er^, empereur.* Der Kaiser steht wie ein dunkler Schatten vor der Sonne des *18 Brumaire*, während im Vordergrund Boulanger über die am Boden liegende Republik mit der phrygischen Mütze triumphiert, und damit gleichzeitig über die zerbrochenen Tafeln von *Loi* und *Liberté*. Von der anderweitig indoktrinierten Sonne und damit dem Licht getrennt, verliert die Republik ihre Dominanz. Die mögliche Konsequenz aus dieser Entkoppelung von Republik und Sonne veranschaulicht der Karikaturist Luque in seiner Serie *Nos hommes du jour* in *La Caricature* am 23. Februar 1889: Im Ornat eines absolutistischen Herrschers wird der General an den Himmel verpflanzt, ganz im Stil einer barocken Apotheose. Die hinter seinem bekrönten Haupt aufstrahlende Sonne wird so zu seinem Nimbus[63]. Die übertriebene, gezierte Gestik des Generals, sein fast wie auf einer Fotografie wirkender Kopf auf einem zu kleinen Körper nehmen der Darstellung allerdings jede Würde und geben diese anachronistische Repräsentation der Lächerlichkeit preis. Damit karikiert Luque immanent auch die Darstellungsweise der Gegenseite: Auch die für Boulanger Partei ergreifende Presse nämlich, darunter die monarchistische Zeitschrift *Le Pilori*, bediente sich des Sonnensymbols, so am 2. Dezember 1888 auf dem Blatt *Aux armes, citoyens!* von Blass: Die Liga aus dem ehemaligen Président du Conseil, Jules Ferry, dem Radikalenführer Georges Clemenceau und Charles Floquet, seit April 1888 Président du Conseil, hat sich verschworen, um den General zu ermorden. Floquets Toga, unter der er offenbar ein Messer versteckt hat, spielt auf die Ermordung Cäsars an[64]. Boulanger aber ist über diesen Hinterhalt im wahrsten Sinne des Wortes erhaben: Sein Bild prangt in einer Kokarde, die das Zentrum einer am Himmel stehenden, hell strahlenden Sonne bildet[65]. An die Stelle der universell gültigen Republik mit der phrygischen Mütze, wie schon 1871 in Le Petits Blatt *Le Soleil* dargestellt, ist das Bild eines einzelnen – und somit das monarchische Prinzip getreten. Was für die einen ein Wunschbild, ist für die anderen ein Alptraum. Allein die Verschmelzung von Sonne und Republik garantiert auch ihre Vereinigung mit dem Ideal der *lumières*, aus dem Revolution und Republik gleichermaßen hervorgegangen sind und für dessen Verbreitung sie stehen.

[63] Nur sieben Monate später modernisierte Luque das Symbol der Nimbierung, indem er den Kopf von Edison in eine Glühbirne setzte, die über einem Phonographen, einer anderen großen Erfindung des Amerikaners, hell erstrahlt. Die Hommage gilt somit dem Genie des Erfinders, wodurch der Rückgriff auf ein tradiertes Muster in diesem Fall gerechtfertigt wird. Vgl. *Les hommes du jour: M. T. Edison*, in: *La Caricature*, 21.9.1889.

[64] Die übertriebene Gestik, mit der Charles Floquet (1828–1896) zum Angriff aufruft, verbildlicht zum einen den Titel des Blattes *Aux armes, citoyens!* Darüber hinaus wird dadurch sein großes Redetalent und sein Hang zu dramatischen Auftritten karikiert. Vgl. HUTTON, Historical Dictionary, Bd. 1, S. 384f.; CHASTENET, Histoire, Bd. 1, S. 506.

[65] *La cocarde* war zudem der Titel der wichtigsten Zeitung der Boulangisten. Vgl. CHASTENET, Histoire, Bd. 1, S. 505.

6.2. »L'Instruction, c'est la lumière« Die Verbreitung der »lumières« durch Bildung und Fortschritt

6.2.1. »Une lumière qui éteindra l'autre« Die Heranbildung des republikanischen Bürgers

Das republikanische Ideal einer systematischen Verbreitung der *lumières* fand in der frühen III. Republik seinen unmittelbarsten Ausdruck in der Entwicklung der *instruction primaire gratuite et obligatoire*[66]. Die Forderung nach einer angemessenen Schulbildung für breite Bevölkerungsschichten traf sich mit der grundsätzlichen Diskussion über die Erziehung und Erziehbarkeit der latent und potentiell revolutionären Massen, wobei zwei eng miteinander verflochtene Anliegen hervortraten: Zum einen die Bewältigung der Kriegsniederlage durch die Bekämpfung der mutmaßlichen Ursachen[67] und zum anderen die Heranbildung eines neuen patriotischen Bewußtseins und des idealen republikanischen Bürgers, um so »die nationale Einheit auf neue Grundlagen zu stellen«[68]:

> L'avènement de la démocratie politique, la pratique répétée du suffrage universel, l'universalité de l'enseignement élémentaire, l'obligation scolaire faisaient de l'école primaire le lieu d'apprentissage de la vie sociale et la clé de la politique future[69].

Der politische Diskurs über die Prämissen zog sich lange hin: Am 19. Juni 1872 überreichten die Vertreter der 1866 gegründeten Ligue de l'enseignement der Nationalversammlung eine Petition, in der 847000 Unterschriften für eine verpflichtende, kostenlose und laizistische Grundschulbildung gesammelt waren[70]. Doch erst 1881 wurden die Kostenfreiheit, 1882 die Schulpflicht und der laizistische Lehrplan beschlossen, ehe schließlich 1886 die *loi Goblet* über den obligatorischen Laizismus der Lehrer verabschiedet wurde[71]. Unterdessen geriet die zunächst »gemäßigt antiklerikale«[72], auf die Kontrolle des Staates abzielende Forderung nach einer Trennung von Kirche und Schule in leidenschaftlichen öffentlichen Debatten und Pressekampagnen zwangsläufig zum Kampf gegen die Republikgegner: Diese wurden ausnahmslos als eine der finsteren Vergangenheit verhaftete Verschwörerclique dargestellt, deren verderblichem Einfluß das Volk unbedingt entzogen werden mußte. Die unvereinbare Gegensätzlichkeit von laizistischer und konfessioneller Schule

[66] Dazu Mona Ozouf, L'École, l'Église et la République 1871-1914, Paris 1982; Sanford Elwitt, The Making of the Third Republic. Class and Politics in France, 1868-1884, Baton Rouge 1975, S. 170-229.
[67] Ozouf, L'École, S. 21-23.
[68] Caron, Frankreich im Zeitalter des Imperialismus, S. 369.
[69] Rémond, L'anticléricalisme, S. 173.
[70] Ozouf, L'École, S. 237. Zusammenfassend zur *ligue de l'enseignement*: ibid., S. 237f.
[71] Ibid., S. 65.
[72] Caron, Frankreich im Zeitalter des Imperialismus, S. 369.

stellte 1879 Charles Gilbert-Martin in seinem in Bordeaux erscheinenden Magazin *Le Don Quichotte* in dramatischer Eindringlichkeit dar: Die Titelkarikatur des 7. November zeigt unter dem Motto *Échappe-lui, petit!* den Versuch eines aus einer Kanalöffnung mit der Aufschrift *école congréganiste* hervortauchenden Geistlichen, einen Jungen zu sich herunterzuzerren. So soll verhindert werden, daß der Junge die *école laïque* besucht, über der die Sonne aufgeht[73]. Die Metapher des aus der dunklen Unterwelt hervorkommenden Bösen verdeutlicht, daß die *lumières* der Natur der Kleriker völlig zuwiderlaufen. Die Verharrung des *peuple* in dunkler Unwissenheit ist für die Existenz der verfemten, sogenannten *Internationale noire*[74] essentiell: Daumier etwa zeigt Basile, die karikaturistische Verkörperung des Priesters[75], noch in flehender Haltung vor dem Esel St. Ignorance, während am Himmel bereits die Sonne der *instruction gratuite et obligatoire* die Wolken durchbricht[76].

Kurze Zeit nach der Verabschiedung der *loi Goblet* am 30. Oktober 1886 entwirft Édouard Pépin in *Le Grelot* das Bild eines letzten Aufgebots gegen die drohende Verbreitung der *lumières*: Eine satirische Umkehrung des mythisch überhöhten *enrôlement des volontaires* wie in den Jahren 1792 oder auch 1870 mobilisiert das Heer der Freiwilligen erneut: Verteidigt werden soll aber nun nicht mehr das Vaterland. Die Devise lautet vielmehr: *l'ignorance est en danger*. Die sich unter der Führung des Papstes zusammenschließende Gruppe trägt überwiegend Köpfe von Tieren, deren Intelligenz traditionell als nicht gerade überragend eingeschätzt wird: Esel, Gans, Pute; dazu ein Schwein, das auf moralische Unzulänglichkeiten in der illustren Schar hinweist[77]. Die Lichtfeindlichkeit, die im Wappen der mit einem Löschhütchen erstickten Kerze zum Ausdruck kommt, hebt zugleich den Antipatriotismus des Unternehmens hervor: Die Heimat dieser *volontaires* ist das Reich der *ignorance*, in dem der Papst herrscht. Die Ablehnung einer adäquaten Erziehung des Bürgers soll die Gesellschaft unterwandern und so die Republik schwächen.

Den Gegenpol zur Gefahr von rechts bildete die in der Erinnerung noch frische Commune und das Angstkonstrukt der brandschatzenden, zivilisationsfeindlichen *foule*. Letzterer Aspekt fand in der Karikatur nur wenig Nieder-

[73] Abgebildet bei DIXMIER, LALOUETTE u.a. (Hg.), La République, S. 32.

[74] Zu diesem Begriff vgl. OZOUF, L'École, S. 58f.

[75] Der Name Basile geht zurück auf den gleichnamigen Jesuiten in Beaumarchais' Stück *Le Barbier de Séville* und steht beispielhaft für die absolute Heuchelei des Klerus. Dazu RÉMOND, L'Anticléricalisme, S. 28. Textnachweise bei Jacqueline LALOUETTE, La République anticléricale, XIX^e-XX^e siècle, Paris 2002, S. 308.

[76] *Basile a peur*, in: *Le Charivari*, 9.2.1872.

[77] *Le Grelot*, 7.11.1886. Zur Tiersymbolik in der antiklerikalen Karikatur und speziell des geilen *Cochon mitré* vgl. Jacqueline LALOUETTE, Iconoclastie et caricature dans le combat libre-penseur et anticlérical 1879-1914, in: Stéphane MICHAUD, Jean-Yves MOLLIER (Hg.), Usages de l'image au XIX^e siècle, Paris 1992, S. 51-60. Allg. zur Symbolik des Schweins in der Karikatur der III. Republik vgl. TILLIER, Républicature, S. 98-102.

schlag, was auf die bereits auseinandergesetzte weitgehende Abwesenheit der Masse in der Bildpublizistik der frühen III. Republik zurückzuführen ist[78]. Eine Ausnahme bildet Chams Blatt *Une lumière qui éteindra l'autre*, das am 18. Januar 1872 in *Le Charivari* publiziert wurde (Abb. 23). Die Szene wird beherrscht von einer antikisierend gewandeten Frauengestalt, die in der einen Hand ein aufgeschlagenes Buch hält, während sie mit der anderen eine leuchtende Fackel in die Höhe hebt, in deren Lichtschein die Worte *instruction obligatoire* zu lesen sind. Die das Bild nahezu ausfüllende Menschenmenge ist von diesem Licht wie gebannt. Keiner schenkt der im Hintergrund noch immer wütenden Furie Beachtung, die mit Brandfackel und Petroleumkanister ihr Destruktionswerk fortsetzt. Der Gegensatz zwischen *flambeau* und *torche*, zwischen erhellendem Licht und zerstörerischem Feuer, findet hier eine unmittelbare Fortsetzung in der *pétroleuse* als Personifikation der blindwütigen, unberechenbaren *foule* und der Personifikation der aufgeklärten *instruction*. In dieser Konstellation wirkt Chams Darstellung wie eine Verbildlichung des Schlusses von Louis Énaults Buch *Paris brûlé par la Commune*:

> Puisqu'il faut encore des aliments à l'incendie allumé par l'Internationale et la Commune, qu'il dévore ce qu'il y a de corrompu dans nos cœurs [...], et nous verrons bientôt la France, pareille au phénix de la fable antique, renaître de ses cendres encore chaudes. Fidèle à ses immortelles destinées, elle guidera encore le monde sur cette route du progrès où elle a si longtemps marché la première, et cette torche, allumée dans l'horrible nuit de la guerre civile, deviendra pour nous un flambeau qui ne s'éteindra plus[79].

Noch im Angesicht der Ruinen ist ein neues, aufgeklärtes *peuple* im Entstehen begriffen, das sich von seiner jüngsten Vergangenheit so weit entfernt hat, daß es diese gar nicht mehr wahrnimmt: Erziehung und Bildung weisen den Weg, der aus dem Feuerchaos zum Licht führt. Der Erziehungsoptimismus greift in diesem Blatt erstaunlich weit: Dem Licht am nächsten steht ein Mann, der mit seinem Kittel und seinem dichtem Bart eng an Chams Typus des Communarden angelehnt ist. Auch er blickt ergriffen auf die leuchtende Fackel – nach oben. Die Aufklärung der Commune, die sich selbst zur Erbin der revolutionären *lumières* erklärt hat, ist ein gescheitertes Modell. Das einfache Volk kann das Licht nur empfangen, nicht aber verbreiten. Das Bild des von oben herab scheinenden Lichts – gleich ob Fackel oder republikanische Sonne – symbolisiert auch das hierarchisch gegliederte Gesellschaftsmodell – und nur dieses, so verdeutlicht das Blatt, garantiert den sozialen Frieden[80]. Die aggressive Machtsymbolik dieser *flambeau* wird noch deutlicher in einer Karikatur, die Cham im selben Jahr für die Szenenfolge *L'instruction obli-*

[78] Vgl. dazu Kap. 5.3.

[79] ÉNAULT, Paris brûlé, S. 266f.

[80] Konsequenterweise ändert sich die Perspektive zwischen Betrachter und Lichtquelle in der sozialistischen Bildsprache: Der meist durch den Horizont von der verheißungsvollen Sonne getrennte Proletarier befindet sich mit dieser entweder auf einer Fluchtline bzw. wird durch seine isoliert-individualistische Position zum bevorzugten Lichtempfänger, wodurch sich ein nahezu gleichgestellter Dialog mit der ihm zugewandten Sonne entwickelt.

Abb. 23 Cham: Une lumière qui eteindra l'autre, in: Le Charivari, 18.1.1872. UB Basel.

gatoire schuf.[81] Hier benutzt dieselbe weibliche Allegorie die Fackel mit der im Feuerschein strahlenden Inschrift *instruction obligatoire* als Waffe, um den vor ihr stehenden, bärtigen Vertreter des *communisme* in Schach zu halten und ihm seine Grenzen aufzuzeigen (Abb. 24): »Plus moyen de travailler avec c'te lumière-là!« Im Übrigen zeugt die komplette Szenenfolge von einer äußerst ironischen Haltung gegenüber der *instruction obligatoire*. Zwar zeigt eine weitere Illustration die Personfikation des Jahres 1872, die, ebenfalls in Gegenwart eines Communarden, auf eine Tafel mit dem Alphabet weist: »Mon programme? le voilà«. Doch die überwiegende Zahl der Bilder kreiert fiktive Alltagsszenen, auf denen Domestiken und sozial Niedrigstehende sich mit Hilfe der Bildung über ihre Herrschaft erheben wollen, wobei auch sexuelle Anzüglichkeiten ins Spiel kommen: So verlangt ein Hausdiener von seiner adeligen Herrin, ihn zu umarmen, weil er den besten Abschluß *en dissertation française* gemacht habe, ein anderer bittet Madame mehr auf- als eindringlich, ihn doch seine Aufgaben abzuhören. Und wenn ein Schuhputzer den Kunden warten läßt, bis er seine Lektion in Latein beendet hat, so wird klar, daß auch die Erleuchtung der unteren Schichten durch Bildung offenbar als mögliche Gefahr für das funktionierende soziale Gefüge betrachtet wird. Gleichwohl war eines der zentralen Anliegen der *instruction*, die Unterprivilegierten in die Lage zu versetzen, sich selbst zu helfen und aus ihrer unerfreulichen Situation zu befreien[82]. Die hochgesteckten Erwartungen, die sich an die Aufklärung des *peuple* knüpften, sind in ihrer reinsten Form in Victor Hugos paradigmatischem Roman *Les Misérables* zu finden:

La vraie division humaine est celle-ci: les lumineux et les ténébreux. Diminuer le nombre des ténébreux, augmenter le nombre des lumineux, voilà le but. C'est pourquoi nous crions: enseignement, science! Apprendre à lire, c'est allumer un feu; toute syllabe épelée étincelle[83].

Léon Gambetta bediente sich einer ganz ähnlichen Metaphorik, die unterstreicht, daß die Verbreitung der *lumières* das eigentliche Kapital der Republik darstellt:

Les démocrates ne doivent pas cesser de poursuivre les moyens pratiques d'éclairer les esprits et de faire arriver la lumière. Les capacités intellectuelles que recèle la masse entière du peuple, laquelle est tenue à l'écart et qui, comme une mine non exploitée renferme peut-être des trésors de facultés et d'aptitudes que la misère et l'ignorance étiolent et l'obscurantisme asservit et corrompt au détriment de la patrie[84].

[81] Zunächst in *Le Charivari*, 11.1.1872, dann in veränderter Zusammensetzung in: *Almanach du Charivari* 1873, S. 12f.

[82] Dazu Elwitt, Making, S. 197; François Ewald, La question sociale, in: Léo Hamon (Hg.), Les opportunistes. Les débuts de la République aux républicains, Paris 1991, bes. S. 155.

[83] Victor Hugo, Les Misérables, in: Ders., Œuvres complètes. Roman II, présentation d'Annette Rosa, Paris 1985, S. 780 (IV, 7, I).

[84] Léon Gambetta, Discours de Lille, 6.2.1876, in: Ders., Discours et plaidoyers politiques, Bd. 5, S. 73–88.

Abb. 24 Cham: Instruction obligatoire. Plus moyen de travailler avec c'te lumiere-la!, in: Almanach du Charivari 14e annee, 1873. Dessins par Cham, Hadol et Draner. UB Augsburg.

Tatsächlich scheint der leuchtende Schriftzug *instruction obligatoire* diesen Schritt zu verbildlichen, mit dem die Menge auf Chams Blatt sich aus der Dunkelheit ins Licht begibt. Dennoch ist Hugos Ideal weit vom bürgerlichen Domestizierungsmodell entfernt, das Gambetta in der Hierarchie von Demokraten und *masse du peuple* schon andeutet. Der pragmatische Politiker dachte vor allem an den schrittweisen Abbau der staatlichen Intervention in bezug auf die soziale Frage[85]. Für beide aber ist die Bildung der einzig gangbare Weg zum gesellschaftlichen Umbruch, zur friedlichen Revolution.[86] Die so

[85] EWALD, Question sociale, S. 155.
[86] Alain PESSIN, Le mythe du peuple et la societe française du XIXe siecle, Paris 1992, S. 89f.

entstehende Gesellschaft des Lichts verkörpert den Fortschritt in seiner vollendeten Form:

L'école devient le symbole même de la libération et du progrès, comme la prison ou le bagne constituaient les symboles de la chute. Progrès en pente douce pourtant, progrès à pas lents: le travail d'éducation doit gagner homme par homme, enfant après enfant se détournant de la nuit pour regagner la lumière. [...] Il y a une division diachronique entre le passé et l'avenir, entre la société des ténèbres qui précède et la société lumineuse qui va suivre[87].

Das erleuchtete *peuple* ist voll und ganz in der Lage, für sich selbst die Verantwortung zu übernehmen. Die bevormundende Belehrung von Chams Karikatur steht somit letztendlich im Gegensatz zu Hugos Vision des durch die verwirklichte Aufklärung sich schließlich selbst ans Licht führenden Volkes. Dieser Gegensatz bleibt für das Verhältnis zwischen konservativer und sozialistischer Politik bis zum Ersten Weltkrieg bestimmend.

Nicht zuletzt um gegenüber den sozialen Konflikten die Einheit des Volkes und damit die Stärke der Republik zu betonen, wird in der Karikatur ebenso wie in der politischen Diskussion das Feindbild des Obskurantisten entwikkelt. Die verzweifelten Angriffe gegen die republikanische Sonne beinhalten, wie gezeigt, die Ablehnung des Lichts in jeder nur erdenklichen Form. In vielerlei Kontexten vermischt sich dabei die praktisch erhellende Funktion verschiedener Lichtquellen mit der intellektuellen Erleuchtung und setzt die verschiedenen Verfinsterungsversuche in immer neue Beziehungen zum Erziehungsideal der *lumières*. Auch Daumier interpretiert das Motiv der Fackelträgerin[88]. Seine Republik hält ihre *flambeau* zu hoch, als daß die Vertreter der drei royalistischen Parteien mit ihren jeweiligen *éteignoirs* die Flamme löschen könnten. Hinderlich sind ihnen dabei auch ihre Augenbinden, die sie zum Schutz vor dem aufklärenden Licht tragen müssen. Durch die so verabsolutierte Ablehnung der *lumières* berauben sie sich selbst in letzter Konsequenz jeglicher kritischen Erkenntnisfähigkeit. Sie wollen auslöschen, was sie nicht einmal sehen können – das Aufklärungsmodell des mythischen ersten Blicks nach Abnahme der verhüllenden Augenbinde[89] liegt diesem verengten Weltbild völlig fern. So ist es nichts anderes als das Licht der Erkenntnis und der Wahrheit, dem hier mit Löschhüten entgegengewirkt werden soll, um zu verhindern, daß seine Leuchtkraft anderen nützt. Die hoch gehaltene Fackel wird darüber hinaus zum Symbol für die am Himmel stehende republikanische Sonne. Die Erleuchtung von oben nach unten wird bei Daumier nichtsdestoweniger ihrerseits karikiert: Nicht die unteren Schichten des Volkes stellen die zu erleuchtende Gruppe dar, sondern die Republikgegner, deren un-

[87] Ibid., S. 92.

[88] *Le Charivari*, 2.4.1872: *Le Jeu de l'éteignoir. Passe-temps nouveau:* »Ils n'y arriveront pas... la République a le bras plus long qu'eux«. Vgl. zu diesem Blatt FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 190.

[89] REICHARDT, Lumières, S. 116f. Zu den Aspekten dieser Thematik im Zusammenhang mit der Wahrheitssuche in der III. Republik vgl. Kap. 8.2.2.

überbrückbare geistige Entfernung vom Licht durch die hierarchisch-vertikale Struktur verdeutlicht wird.

Die Anmaßung, sich gegenüber dem Licht als Richter aufzuspielen, wird im ständigen Titelbild der Zeitschrift *La Semaine anti-cléricale*[90] ersichtlich (Abb. 25). Das Bild zeigt die übergroße Gestalt eines Priesters, der im Begriff ist, einen Löschhut über eine Petroleumlampe zu stülpen, die einer Tischrunde mit vier lesenden Personen das nötige Licht spendet. Die zwei Frauen und zwei Männer gehören offensichtlich gutbürgerlichen Kreisen an, und die zu dieser Zeit noch keineswegs sehr verbreitete Petroleumlampe[91] tut ein Übriges, um die Szene in einen gediegenen Salon zu verlegen. Die Brisanz der sich frei bildenden Bürger wird noch unterstrichen durch die beiden Frauen, die durch ihre Präsenz auf dem Titelbild einer antiklerikalen Zeitung als Modell für die Lösung von dem traditionell starken Einfluß der Kirche auf die Mädchenerziehung stehen[92]. Das als fortschrittlich geltende Petroleumlicht betont die Bedeutung dieses Lesezirkels als Keimzelle einer (republikanisch) gebildeten Gesellschaft. Dem Petroleumlicht kommt dabei eine ganz spezifische Bedeutung zu: Streng genommen ein technischer Rückschritt gegenüber dem Gas, wurde die Petroleumlampe gerade wegen der Unabhängigkeit von Gasleitungen bevorzugt, »von der man sich mit Hilfe des autarken Lichtes gleichsam symbolisch distanzierte«[93]. Das frei zu plazierende Licht wird so zum unmittelbaren Sinnbild der geistigen Freiheit, die sich nicht an vorgegebene Denkmuster hält. Noch aber – so die mit der Petroleumlampe zwangsläufig einhergehende Schlußfolgerung – kann dieser *progrès* an der Wurzel gepackt und ausgelöscht werden[94]. Der sich über das Licht stellende Kleriker verdeutlicht die unüberbrückbare Entfernung zwischen ihm und den *lumières*, denen er mit dem sichtbaren Licht die Grundlage entziehen will: Die der Lektüre gewidmeten Abendstunden sollen statt dessen wieder in Furcht, Aberglauben und Unwissenheit versinken[95].

[90] Die erste Ausgabe erschien am 25.10.1879.

[91] Vgl. dazu Kap. 5.4.

[92] Zur Diskussion um die Laizisierung der Mädchenschulbildung vgl. Ozouf, L'École, S. 93–102.

[93] Schivelbusch, Lichtblicke, S. 155. Ein weiterer Aspekt für den Siegeszug der Petroleumlampe war die geringere Geruchsbelästigung. Vgl. dazu Blühm, Lippincott, Light, S. 130.

[94] Das endgültige Scheitern dieses symbolischen Modells tritt erst in der Konstellation Löschhut – Glühbirne zutage. Vgl. dazu Kap. 6.3.

[95] Zum Motiv der Tischrunde im Lampenschein vgl. Jan Garnert, Über die Kulturgeschichte der Beleuchtung und des Dunkels, in: Historische Anthropologie 5 (1997), S. 62–82. Garnert kommt zu dem Schluß, daß die Lektüre mit Hilfe des Petroleumlichts das Privileg der Bessergestellten blieb, was sich auch im elitär gebliebenen Bildungsideal der Republik spiegelt. Die Lampe steht schon im Kontext der Emblematik und der Nachtdarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts symbolisch für das nächtliche Studium des Gelehrten. Vgl. dazu Choné, L'atelier, S. 73–79. Die völlige Ausleuchtung des Raums – und damit das Ende der einzelnen Lichtinseln – brachte erst die Elektrizität. Vgl. dazu Anne-Marie Fugier, Les rites de la vie privée bourgeoise, in: Philippe Ariès, Georges Duby

Abb. 25 Anonym: Ständiges Titelbild der Semaine anti-cléricale, erstmals am 25.10.1879. Bibl. Sainte-Geneviève, Paris.

Noch ein Vierteljahrhundert später variiert Jules Hénault für den *Almanach du libertaire* von 1904 dieses Thema (Abb. 26). Die Illustration *La Grande Ombre* zeigt, wie lange Reihen von Schulkindern, geführt von Nonnen und Priestern, auf ein Gebäude zumarschieren, hinter dem anstelle der Sonne der immense Profilschatten eines Priesters aufsteigt. Die so verabsolutierte Verdunkelung steht für den hier längst gewonnenen Kampf der Finsternis gegen das Licht, der das Schicksal der unter diesem Einfluß stehenden Kinder besiegelt. Der drohende Schatten negiert in seiner unheilverkündenden Präsenz jedweden Fortschritt und betont das Fehlen der geistigen Freiheit. Im Kontext der anarchistischen Zeitung *Le Libertaire* schließt dieser Vorwurf die bürgerliche Republik mit ein. Sie ist hier nicht nur die unsichtbare Erfüllungsgehilfin der klerikalen Lichtfeindschaft, sondern tritt im Zuge der Dreyfusaffäre ihre unmittelbare Nachfolge an[96]. Die Tragfähigkeit des Modells der *instruction*, die durch *progrès* und *lumières* definiert wird, war jedoch die unabdingbare Voraussetzung für das Selbstverständnis der Republik als verabsolutierter Lichtbringerin. Als lehrbildhaftes Fazit dieses Konzepts kann eine anonyme Allegorie gelten, die 1885 von der Druckerei Louis Leriche publiziert wurde: *L'Instruction, c'est la lumière*[97]. Vor einem Tempel, der die Inschriften *instruction obligatoire* und *fiat lux* trägt, hält eine antikisierend gekleidete weibliche Figur mit Lorbeerkranz einen Spiegel in die Höhe, von dem ein heller Lichtschein ausgeht. Vor ihr sitzen Kinder, die, umgeben von Symbolen der Wissenschaft, ungestört lernen, zeichnen und lesen. Flankiert wird diese Szene von Vertretern verschiedener Gruppierungen und sozialer Einrichtungen, die durch ihre Banner erkenntlich sind: *associations ouvrières*, *caisses de retraite*, *protection mutuelle*, *chambres syndicales*, *sociétés coopératives*, *sociétés de sauveteurs*, *ligues de l'enseignement* sowie die Freimaurer. Die heterogene Menge beobachtet eine andere allegorische Frauengestalt dabei, wie sie mit einer Geißel in der Hand die Repräsentanten der Reaktion die Treppe des Tempels hinunterjagt: Unterscheidbar sind Ratapoil, der entsprechend gekleidete Anhänger des Ancien Régime, ein Würdenträger der Julimonarchie – und ein abgerissener bärtiger Mann, der zweifellos die Anarchie verkörpern soll. Die Bildunterschrift liest sich als flammender Appell für die Aufklärung des Volkes:

(Hg.), Histoire de la vie privée, Bd. 4: De la Révolution à la Grande Guerre, Paris 1987, S. 209: »Les soirées doivent être imaginées dans la pénombre, jusqu'à l'apparition de l'électricité. Seuls ceux qui ont connu le passage à l'électricité peuvent témoigner du changement. Bernard Cazeaux, né à Paris en 1909, passe son enfance dans un appartement éclairé au gaz. Aujourd'hui, il se rappelle encore l'émerveillement ressenti le jour où il est entré, chez un camarade, dans un appartement éclairé à l'électricité. C'était la fin des recoins sombres, la victoire sur les dernières ténèbres«.

[96] Vgl. dazu Kap. 8.3.

[97] BnF, Est., SNR-3 Leriche [Louis]. Abgebildet bei: Jean Baubérot, La laïcité, une invention française, in: Isabelle Poutrin (Hg.), Le XIX[e] siècle. Science, politique et tradition, Paris, 1995, S. 505.

La grande ombre.

Abb. 26 Jules Hénault: La Grande Ombre, in: Almanach du libertaire, 1904. Sammlung D.K.

L'INSTRUCTION, C'EST LA LUMIÈRE. / Peuple, c'est guidé par elle que tu connaîtras, enfin, quels sont tes droits et tes devoirs; c'est elle qui t'apprendra à distinguer tes vrais amis de ceux qui t'ont tant de fois trompé. / C'est par elle, et par elle seulement, que tu pourras avancer dans la voie du PROGRÈS et de l'INDÉPENDANCE.

Das Licht der personifizierten *Instruction-République* vereint eine so aufgeklärte, emanzipierte und befriedete Menge, die sich aus aktiv Verantwortung übernehmenden Bürgern zusammensetzt. Die angstmachende *foule* der Commune ist, wie es bereits in Chams Blatt *Une lumière qui éteindra l'autre* anklingt, durch das Verdienst der *lumières* verschwunden. Die personifizierte *Instruction* lehnt sich durch das Attribut des Spiegels zudem an die Allegorie der Wahrheit[98] an. So wird ihre Stellung im Gegensatz zu den Vertriebenen noch weiter verdeutlicht, denen die Täuschung des *peuple* zur Last gelegt wird. Aufschlußreich ist dabei vor allem die Rolle des Anarcho-Communarden: Tatsächlich betrachtete der Anarchismus die staatliche Schulbildung als Gefahr für das revolutionäre Element, da der Staat das Individuum so ganz für sich vereinnahmen würde[99].

Der Spiegel symbolisiert zudem die kontrollierende Funktion der *Instruction*. Sie empfängt das Licht des Tempels, reflektiert und verstärkt es und strahlt es schließlich auf die vor ihr lernenden Kinder ab. Der Unterschied zu den sich selbständig, in eigener Verantwortung bildenden Mitgliedern des Lesezirkels auf dem Titelblatt der *Semaine anti-cléricale* ist offenkundig. Das hier ganz auf das kindliche Führungsbedürfnis ausgerichtete Sendungsbewußtsein der Republik entspricht dem hierarchischen Modell der Lichterteilung voll und ganz. Die hier dargestellte, durch das Licht des Wissens geschaffene republikanische Wahrheit weist noch keine Brüche auf. Die *République-Instruction-Vérité* kann das Erbe der *lumières* voll und ganz für sich beanspruchen. Die Vereinigung all dessen, was den geistigen und sozialen Fortschritt des Landes ausmacht, erhebt die Allegorie letztlich zur Verkörperung des modernen, republikanischen Frankreich schlechthin, wie Maurice Agulhon es für die bildlichen Darstellungen der Republik insgesamt beobachtet: »La République, certes, c'est un système d'idéal et d'institutions, mais ›la République‹, c'est *aussi* la métaphore de ›la France‹«[100]. Die Lichtbringerin – und damit das republikanische Vermittlungsmodell der *lumières* – erklärt sich somit für absolut. Die Vereinigung von *science* und *république* hinterläßt auch in der seit den 1870er Jahren zunehmend verbreiteten Popularisierung der Wissenschaften ihre Spuren. In der Illustration einschlägiger Werke spielt die Lichtbringerin eine tragende Rolle[101] und muß als Variante der *république*

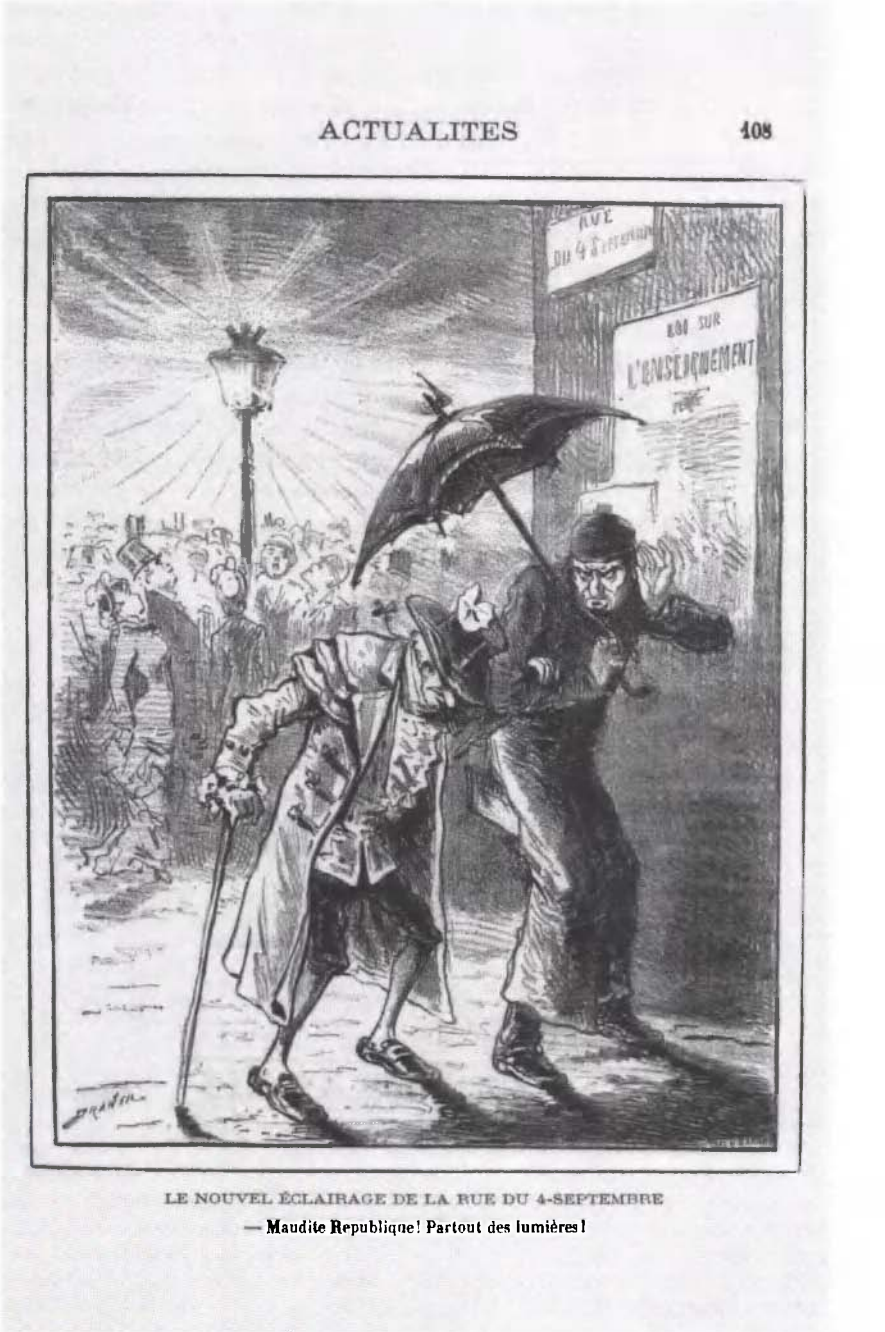
[98] Zur Figur der *Vérité* und ihrer Ablösung von der personifizierten Republik vgl. Kap. 8.2.
[99] OZOUF, L'École, S. 83.
[100] AGULHON, Marianne au pouvoir, S. 288 (Hervorhebung von Agulhon).
[101] Bruno BÉGUET, La vulgarisation scientifique au XIX[e] siècle, in: DERS. (Hg.), La science pour tous, Paris 1994, S. 36. Die Lichtbringerin findet ihren monumentalen Ausdruck in der Freiheitsstatue – eigentlich *La Liberté éclairant le monde* – in der sich die Allegorie der Aufklärung mit dem Ideal politischer Freiheit vermischt.

und *instruction* vereinenden Allegorien verstanden werden: Die Verbreitung von Wissen wird zum sine qua non der Republik, jeglicher Fortschritt wird wie selbstverständlich von ihr vereinnahmt.

6.2.2. »Le nouvel éclairage de la rue du 4-Septembre«: Der »bec intensif« als Synekdoche für die republikanische Erleuchtung

Die Verschmelzung von republikanischem Erziehungsideal, technischem Fortschritt und Lichtmetaphorik läßt sich exemplarisch an der symbolischen Indoktrination der 1878 eingeführten, revolutionären *becs intensifs* beobachten (Abb.27): Draners Karikatur *Le Nouvel Éclairage de la rue du 4-Septembre*[102] zeigt eine in hellem Licht erstrahlende Straßenlaterne, die von einer staunenden Menge modisch gekleideter Flaneure bewundert wird, während zwei Vertreter der Reaktion sich vor dem Licht in Sicherheit bringen müssen: »Maudite République! Partout des lumières!« Der eine der beiden, ein schwarz gekleideter Kleriker[103], versucht das Licht mit einem aufgespannten Schirm[104] abzuwenden, an dessen Spitze noch dazu ein Löschhütchen sitzt. Der sich an seinen Arm klammernde Königstreue neben ihm hat seinen Zylinder mit der weißen Kokarde der Bourbonen tief ins Gesicht gedrückt. Seine Kleidung vereint die Mode des Ancien Régime mit der des Julikönigtums: Neben Culottes, Schnallenschuhen und einem Zopf trägt er die typische Pelerine Louis Philippes. Durch die große Ähnlichkeit des hageren Geistlichen mit der bonapartistischen Symbolfigur Ratapoil wird zugleich das II. Empire zitiert, wodurch in nur zwei Symbolträgern die vier als Lichtfeinde geschmähten Gruppierungen präsent sind. An der Hauswand, in deren Schatten die beiden Finsterlinge zusätzlichen Schutz vor dem Licht suchen, hängt jedoch ein Plakat mit der Überschrift *Loi sur l'enseignement.* Diese öffentliche Ankündigung fungiert als versteckte zweite Lichtquelle auf dem Bild, von welcher der Geistliche sich unwillkürlich mit seiner rechten Hand abschottet. Bereits seit Beginn des Jahres 1879 betrieb der Conseil municipal von Paris eine offensive Laizisierungspolitik der Verwaltung. Unterstützt durch neue Gesetzesvorlagen von Jules Ferry wurde seit März damit begonnen, die kirchlichen Schulen zu verstaatlichen[105]. Schon durch das Licht der *instruction laïque* in die Enge getrieben, sehen sich die beiden Lichtfeinde jedoch noch einer anderen Herausforderung gegenüber: Ort des Geschehens ist, wie auf einem Straßenschild zu lesen steht, die Rue du Quatre-Septembre, die 1864 im Rahmen der Neugestaltung von Paris zwischen Börse und Place de l'Opéra angelegt wurde. Als Rue du Dix-Décembre erinnerte sie zunächst an die Wahl des späteren Napoleon III. zum Präsidenten der II. Republik im Dezember

[102] *Le Charivari*, 21.5.1879.
[103] Zum Schwarz als Finsternissymbol der Kirche vgl. bes. Kap.6.3.
[104] Zur Symbolik des Schirms vgl. Kap.6.1.
[105] Ozouf, L'École, S.58.



LE NOUVEL ÉCLAIRAGE DE LA RUE DU 4-SEPTEMBRE

— Maudite Republique! Partout des lumières!

Abb. 27 Draner: Le Nouvel Eclairage de la rue du 4-Septembre. Maudite République! Partout des lumières!, in: Le Charivari, 21.5.1879. UB Frankfurt.

1848[106], ehe sie Ende 1870 zu Ehren der neu gegründeten III. Republik umgetauft wurde[107]. Die an dieser Straße Ende 1878 installierten neu entwickelten Gaslaternen, die sogenannten *becs intensifs*, stellten einen ernst zu nehmenden Versuch der Pariser Gasgesellschaft dar, sich gegen die neue Konkurrenz des elektrischen Lichts zu behaupten.[108] Vor der Entwicklung von Edisons Inkandeszenzlicht, dessen Siegeszug in Europa auf der Exposition de l'électricité im Jahr 1881 in Paris begann[109], war die Gasbeleuchtung dem bis dahin üblichen elektrischen Bogenlicht in vielerlei Hinsicht noch überlegen. Besonders die allerdings in Pflege und Unterhalt sehr aufwendigen und teuren *becs intensifs*[110] zeichneten sich gegenüber den einige Monate zuvor auf der Place de l'Opéra aufgestellten elektrischen Bogenlaternen, den sogenannten *bougies Jablochkoff*[111] durch ein wesentlich heller scheinendes Licht aus, das zu diesem Zeitpunkt konkurrenzlos war. Die Faszination einer geheimnisvollen Kraft und der Reiz des Neuen hatten das elektrische Licht in der Publikumsgunst zunächst natürlich weit über das längst alltägliche Gas gestellt: Bei der Weltausstellung von 1878 war die nächtliche Illumination noch zu teuer, zudem war die Technik noch nicht weit genug ausgereift. Die eigentlichen Besuchermagneten waren deshalb außerhalb des Ausstellungsgeländes liegende Plätze, Boulevards und Geschäfte, die bereits elektrisch beleuchtet wurden[112]:

[106] Tulard, Frankreich im Zeitalter der Revolutionen, S. 458.

[107] Zur Geschichte des Straßennamens vgl. Jacques Hillaret, Dictionnaire historique des rues de Paris, Bd. 2, Paris ^{6}1963, S. 310.

[108] Zu den *becs intensifs* der Rue du Quatre-Septembre vgl. Williot, Naissance, S. 460; Alain Beltran, Patrice A. Carré, La fée et la servante. La société française face à l'électricité XIX^{e}–XX^{e} siècle, Paris 1991, S. 201 f.; Berlanstein, Big Business, S. 35.

[109] Dazu Robert Fox, Edison et la presse française à l'Exposition internationale d'électricité de 1881, in: Fabienne Cardot (Hg.), 1880–1980. Un siècle d'électricité dans le monde, Paris 1986, S. 223–235. Zur technischen Vielfältigkeit der Patente zur elektrischen Beleuchtung vor Edison vgl. Théodore Du Moncel, L'éclairage électrique, Paris 1879.

[110] Aufgrund der hohen Unterhaltskosten konnten sich die *becs intensifs* nie auf breiter Basis durchsetzen. Vgl. Williot, Naissance, S. 461: »En 1881, les becs ordinaires (gemeint sind die herkömmlichen Gaslaternen der Ära Haussmann) représentaient 99% de l'éclairage à Paris. Les becs intensifs constituaient seulement quelques échantillons de référence, partagés entre 162 becs de 875 litres et 237 becs de 1400 litres dans le centre, ainsi que 80 et 55 becs des mêmes types dans la zone annexée. Trois ans après l'apparition de ces foyers intensifs, leur implantation traduisait simplement une lutte pied à pied avec les initiatives en faveur de l'électricité«.

[111] Beltran, Carré, La fée et la servante, S. 201. Das Prinzip der eine spezielle Variante der Bogenlampen (*lampes à arc*) darstellenden Jablochkoff-Kerzen beruhte auf zwei Elektroden in Form von Kohlestiften, die allmählich abbrannten und schließlich wie eine klassische Kerze verlöschten. Der Russe Jablochkoff verbesserte das seit Beginn des 19. Jahrhunderts bekannte System durch die parallele Anordnung der Kohlestifte, wodurch der Lichtschein intensiviert wurde. Vgl. Schivelbusch, Lichtblicke, S. 56. Allgemein zum Experiment mit den Jablochkoff-Laternen auf der Avenue de l'Opéra 1878–1879 vgl. Alain Beltran, La Ville Lumière et la fée Électricité. Service public et entreprises privées: l'énergie électrique dans la région parisienne, Paris 2002, S. 66–71.

[112] Blühm, Lippincott, Light, S. 182.

Die elektrifizierte Promenade erstreckte sich von der Place de l'Opéra bis zur Bastille und Les Halles[113]. Schon im Juni 1878 waren an repräsentativen Straßen und Plätzen etwa tausend Jablochkofflampen installiert worden, im Vergleich zu denen die herkömmlichen Gaslaternen der Nebenstraßen im Urteil eines deutschen Beobachters wirkten wie »die alten Oellampen, die einst den Bürgern ihren Heimweg erleuchteten; sie erscheinen schmutzig gelb, matt und halbfinster«[114].

Schon einige Jahre zuvor hatte die Technik des Oxohydrogenlichts, das auf dem Prinzip des brennenden Gasstroms beruhte,[115] ganz ähnliche Erfahrungen ermöglicht: Die am 16. Februar 1872 in *Le Charivari* veröffentlichte *Petite chronique du jour* von Draner rühmte die ungewohnt helle Strahlkraft der mit *gaz oxhydrique* betriebenen Laterne als unmittelbares Kennzeichen des republikanischen Fortschritts – obgleich die Installierung der entsprechenden Laternen noch unter dem II. Empire erfolgt war[116]: Das Zentrum bildet eine flammend hell scheinende Laterne, die von der darum gruppierten Menschenmenge wie ein Wunder bestaunt wird. Der Bildtext lautet: »LE GAZ OXHYDRIQUE. – Enfin, la voilà la vraie lumière du progrès... Enfoncé, le pétrole!« Die explizite Betonung dieser Beleuchtung als Sieg über das »vernichtend geschlagene« Petroleum geht eine enge Verbindung ein mit der Illustration *L'Éclairage*, die Draner kurz zuvor für das Album *Paris assiégé* geschaffen hatte[117] (Abb. 6, S. 96). Die dort als Niedergang beklagte Anpassung der

[113] WILLIOT, Naissance, S. 458. Vgl. auch Rosalind H. WILLIAMS, Dream Worlds. Mass Consumption in Late Nineteenth Century France, Berkeley 1982, S. 85: »At the 1878 exposition an electric light at a café near but not actually on the fairgrounds caused a sensation«.

[114] F. X. VON NEUMANN-SPALLERT, Rückblicke auf die Pariser Weltausstellung, in: Deutsche Rundschau 18 (1879), S. 93. Zum Gaslicht der Seitenstraßen als Armutssymbol vgl. Kap. 9.1.1.

[115] WILLIOT, Naissance, S. 458. Zur Geschichte vgl. Eugen DENKEL, Das Drummondsche Kalklicht, in: Fachstelle der WSV für Verkehrstechniken (www.wsv.de/fvt/museum/drummond). 1826 entwickelte der englische Offizier Sir Thomas Drummond das sogenannte Oxohydrogen-Kalklicht: Auf einem Kalkzylinder wird mittels eines Knallgasgemischs ein blendend weißes Licht erzeugt und durch Silberreflektoren zusätzlich verstärkt. Nach diesem Prinzip funktionierende Scheinwerfer fanden bei der Beleuchtung von Theatern oder Parks Anwendung. Die beabsichtigte Verwendung als Leuchtfeuer zu militärischen Zwekken scheiterte jedoch am Wartungsaufwand und der Gefährlichkeit des explosiven Gases.

[116] WILLIOT, Naissance, S. 457: Der französische Ingenieur Cyprian Tessié du Motay verwirklichte die ersten Beleuchtungsversuche mit dem Knallgaslicht im Jahr 1858 im Bois de Boulogne. 1865 ließ er seine Entwicklung patentieren, drei Jahre später wurden die neuen Gaslaternen zunächst auf der Place de l'Hôtel-de-Ville installiert, 1869 folgten andere Prestigeplätze wie die Place du Carrousel, der Boulevard des Italiens und schließlich die Place de l'Opéra. Vgl. dazu Louis FIGUIER, Les merveilles de la science, Bd. 4, Paris 1870, S. 234: »On estime que la lumière du gaz oxy-hydrique est environ quinze fois plus puissante que celle du gaz ordinaire«. Darüber hinaus hielten die Drummondschen Laternen auch stürmischem Wetter eher stand, das die gewöhnlichen Gaslaternen oft zum Verlöschen brachte (ibid.).

[117] Vgl. dazu Kap. 5.2.

Gaslaternen an die Petroleumbeleuchtung wird in der *Petite Chronique du jour* zwischen den Zeilen zitiert und gleichzeitig als überwunden gefeiert[118]. Wie tief verankert das Bewußtsein der *vraie lumière du progrès* ist, belegt eine andere Skizze der *Petite Chronique*: Ein Mann, der von dem hellen Laternenlicht geweckt wurde, ist darüber keineswegs verärgert, sondern kommentiert beeindruckt: »Allons, bon! Voilà la troisième fois que je me réveille... Avec le gaz oxhydrique je croyais que le soleil était levé«. Die Erinnerung an die einst die Nacht ebenfalls zum Tage machenden nächtlichen Brandstiftungen scheint weit weg zu sein, vielmehr sieht der Mann sich als Zeuge eines Fortschrittslichts, das die nächtliche Dunkelheit endgültig überwindet. Er wird somit in mehr als einer Hinsicht ›erweckt‹.

In der Realität scheiterte die Durchsetzung der oxohydrischen Lampen auf breiterer Basis jedoch an technischen Unzulänglichkeiten[119]. Erst ein neuer Gasbrenner ermöglichte 1878 die Verbesserung der herkömmlichen Gaslaternen und die Konstruktion der *becs intensifs*[120]. In Fünfer- oder Sechsergruppen auf einem Kandelaber angebracht, verbrannten diese pro Stunde zwischen 875 und 1400 Liter Gas – gegenüber 140 Litern bei den einflammigen Gaslaternen der Ära Haussmann[121]. Unter diesem Eindruck einer nie gekannten Lichtfülle nahm auch die kurz zuvor noch hohe Wellen schlagende Begeisterung für die elektrische Straßenbeleuchtung sofort spürbar ab[122]. Die

[118] Die umgebenden Skizzen befassen sich auf ironische Weise mit dem öffentlichen Engagement für die *souscription nationale*, die helfen sollte, die Kriegsschuld zu tilgen. Die allmähliche Erholung von den Kriegsfolgen schlug sich somit unmittelbar im gefühlten Fortschritt nieder.

[119] Abgesehen von dem hohen finanziellen Aufwand, den neue Leitungen für den brennenden Gasstrom und Sicherheitsvorkehrungen gegen die erhöhte Explosionsgefahr bedeutet hätten, bemängelte die Gasgesellschaft den bläulichen Lichtschein, der sich erst auf große Entfernung verlor – ein Problem, mit dem auch das elektrische Bogenlicht zu kämpfen hatte. Vgl. WILLIOT, Naissance, S. 458.

[120] Ibid., S. 459f.: Zwei offene Kristallbehälter unterhalb des Brenners ermöglichten eine doppelt so hohe Luftzufuhr wie bei herkömmlichen Brennern und intensivierten so die Gasverbrennung.

[121] Henri MARÉCHAL, L'éclairage à Paris. Étude technique des divers modes d'éclairage employés à Paris, Paris 1894, S. 106.

[122] BELTRAN, CARRÉ, La fée et la servante, S. 201. Bei Eugène DEFRANCE, Histoire de l'éclairage des rues de Paris, Paris 1904, finden sich drei Karikaturen auf denen Cham und Draner die Reaktion der Öffentlichkeit auf die Jablochkofflampen thematisieren, für die der Autor aber keine Quelle nennt. (Wieder abgebildet in: BELTRAN, La Ville Lumière, S. 65.) Besonders interessant ist das Blatt von Cham, auf dem nächtliche Spaziergänger sich mit Sonnenschilden gegen das ungewohnte Licht schützen wollen, also mit denselben Requisiten, die gleichzeitig im politischen Kontext zur Darstellung der Reaktionäre verwendet wurden, vgl. dazu Kap. 6.1. Überdies führen die Flaneure Hunde mit sich, da sie offenbar zu sehr geblendet sind, um noch sehen zu können: »L'éclairage électrique, aveuglant les passants, amènera avant peu une hausse sur les caniches« (ibid., S. 119, Abb. 35). Defrance gibt das Datum der Karikaturen mit 1880 an, was unwahrscheinlich ist, da die Bilder ganz offensichtlich die erste Reaktion auf ein völlig neues Phänomen widerspiegeln. Überdies starb Cham 1879. In den in Frage kommenden Quellen für die Periode

enge Verbindung von Beleuchtungsentwicklung und gleichzeitiger Steigerung des Helligkeitsbedürfnisses wird besonders in einem Artikel der Zeitung *La Liberté* deutlich, der sich keineswegs zufällig der Sonnenmetapher bedient: »Sur un refuge de la place de l'Opéra, nous avons entendu un mot d'un titi qui résume assez bien l'impression générale: C'est curieux tout de même; il fait lune avenue de l'Opéra et soleil rue du Quatre-Septembre«[123]. Die Überlegenheit der revolutionären neuen Gaslaternen gegenüber der elektrischen Beleuchtung an der Oper wird im Kontext der republikanischen *liberté* in einen offensichtlich politischen Zusammenhang gebracht. Dabei vermischen sich faktische Wahrnehmung und Metaphorik: Der charakteristisch bläuliche, mondlichtartige Lichtschein der elektrischen Bogenlampen wurde anfangs vielfach als zu kühl und unangenehm empfunden[124]. Als Hinterlassenschaft des Empire aber wirkt die Oper wohl nicht nur aufgrund technischer Eigenheiten wie in bläuliches Mondlicht getaucht, sondern mindestens genauso als Symbol eines reaktionären Systems[125]. Nicht zufällig wurden die *becs intensifs* an der Straße plaziert, die durch ihre Namensänderung an die Gründung der Republik und die Überwindung des Kaiserreichs erinnerte. Aus demselben Grund wurden die innovativen Laternen auch als *becs Quatre-Septembre* bezeichnet[126] – denn nur die Republik war würdig, die Patin des hellsten künstlichen Lichts zu sein[127]. Als ab der zweiten Hälfte der

1878 und 1879 waren die Blätter nicht auffindbar. Stilistisch gesehen stehen sie den aus kleinformatigen Karikaturen bestehenden Skizzenfolgen, die beide Künstler regelmäßig in *Le Charivari* veröffentlichten, am nächsten. Defrance gibt an, daß sie seiner Privatsammlung entstammen. Möglich ist auch, daß die Skizzen nie veröffentlicht, sondern außerhalb des Zeitschriftenbetriebs veräußert wurden.

[123] 3.5.1879.

[124] Williot, Naissance, S.458.

[125] Zu der Symbolik des der Sonne unterlegenen Mondlichts kommt noch das Motiv der vergänglichen Kerze, welches im Prinzip der *bougie Jablochkoff* anklingt. Dabei wurde zuvor auch der mondlichtartige Schein der Jablochkoffkerzen durchaus als Fortschritt gerühmt: Auf einer der bei Eugène Defrance abgebildeten Karikaturen (vgl. oben Anm.122) zeigt Cham die Reaktion des Mondes auf die neue Konkurrenz: »La lune se réargentant elle-même pour paraître plus brillante que la lumière de M. Jablochkoff« (ibid., S.118, Abb.33).

[126] Williot, Naissance, S.460.

[127] Aufschlußreich ist im Hinblick auf den Vergleich der *becs intensifs* mit der Sonne auch ein medizinischer Artikel, der im Jahr 1880 beide Systeme schon mit einem gewissen Erfahrungs- und Gewöhnungsabstand beurteilte: Vgl. François Poncet de Cluny, De l'éclairage par la lumière électrique, in: Le Progrès médical 8 (1880), No.31, S.627f., No.32, S.646–648. Der Verfasser beurteilt den überwältigenden Lichteffekt der *becs intensifs* sehr kritisch: »La lumière du gaz est plus gaie, dit-on, plus chaude: c'est une véritable illumination. La qualification est juste, c'est la lueur de l'incendie, et, pour ce motif même nous rejetons cet éclairage beaucoup trop riche en rayons jaunes et rouges, auxquels appartient le maximum d'intensité lumineuse ou d'excitation rétinienne. Cette chaleur dans les tons, nous ne parlons pas encore de la chaleur réelle, vient de l'abondance des rayons jaunes qui donne à la lumière du gaz une certaine analogie avec celle du soleil. La lumière électrique en contient peu, c'est une de ses principales qualités« (No.31, S.628). An anderer

1880er Jahre die verbesserte Version, der *nouveau bec intensif (à récupération)*[128] entwickelt wurde, installierte man konsequenterweise auch diese Laternen wiederum an der Rue du Quatre-Septembre, womit die Republik symbolisch in noch triumphalerem Glanz erstrahlte als bei der ersten Generation der *becs intensifs*[129]. Im Jahre 1896 resümierte ein Artikel in der *Revue des deux mondes*:

Il y a plus de dix ans, lorsque la compagnie du gaz alluma pour la première fois les becs à récupération que nous voyons dans la rue du Quatre-Septembre, les riverains, inquiets, se mirent aux fenêtres, croyant à un incendie[130].

Zu keinem anderen Zeitpunkt aber war der technische Wettlauf zwischen Gas und Elektrizität[131] so eng mit der politischen Metaphorik verwoben wie in den Jahren 1878 und 1879. Diese absolute Lichtnatur der Republik – versinnbildlicht durch die zu dieser Zeit hellste und bestmögliche Beleuchtung – schlägt die beiden Reaktionäre auf Draners Karikatur in die Flucht: *Partout des lumières!* Sie befinden sich im pausenlosen, sinnlosen Kampf gegen das immer strahlendere Licht. Schon der Siegeszug des – hier nun in den Schatten gestellten – elektrischen Bogenlichts war in der satirischen Presse augenblicklich politisiert worden. Anläßlich der Eröffnung der Weltausstellung beschreibt Georges Sauton in *La Lune rousse* einen fiktiven Besuch von Ratapoil und Basile: »Basile essayant d'éteindre sous la calotte de son chapeau la lumière électrique dont on éclairait les travaux de nuit«[132].

Diese entschiedene Bekämpfung des fortschrittlichen elektrischen Lichts findet sich im September 1878 – und damit ebenfalls unter dem Eindruck der Weltausstellung – auch im Text des *Diplôme de Môssieu Réac* in *Le Pétard*, das die erforderlichen Eigenschaften des kompromißlosen Reaktionärs lükkenlos aufzählt[133]:

Stelle spricht er sogar von einer »photophobie« beim Kontakt mit den *becs intensifs*: »L'œil le plus robuste éprouve le besoin de protéger sa pupille en contractant les sourcils ou en avançant la coiffure« (No. 32, S. 646). Obwohl der Verfasser offensichtlich selbst dem elektrischen Bogenlicht zugeneigt ist, schränkt er die Übertragbarkeit seiner Beobachtungen dennoch ein: »Les impressions ressenties par ces deux lumières, sur la voie publique, sont variables selon les personnes« (No. 31, S. 628).

[128] Die verbesserte Version konnte einen Teil der abgesetzten Wärme wiederum zur Intensivierung der Gasflamme nutzen – daher der Zusatz *à récupération* – und strahlte deshalb noch erheblich heller.

[129] Beltran, Carré, La fée et la servante, S. 203.

[130] Vicomte d'Avenel, Le mécanisme de la vie moderne IX, l'éclairage, in: *Revue des deux mondes*, 15.6.1896, S. 852. Vgl. auch Beltran, Carré, La fée et la servante, S. 203.

[131] Die kleine Karikatur *Nouvelle prise de bec*, in: *Le Charivari*, 20.6.1880 von Draner stellt *bec intensif* und *bougie Jablochkoff* mit Gesichtern und Armen einander als Konkurrenten gegenüber, die offenbar in ein Streitgespräch verwickelt sind, worauf der Titel verweist: *prise de bec* = Auseinandersetzung.

[132] Georges Sauton, *Chronique parisienne*, in: *La Lune rousse*, 3.5.1878. Zum Begriff *calotte* vgl. Kap. 6.3.

[133] *Le Pétard*, 22.9.1878.

Considérant son amour profond de l'incommensurable obscurantisme et sa haine rageuse de toute espèce de lumières, y compris les bouts de chandelles, lampions, lanternes, torches – sauf celles servant à allumer les bûchers de l'hérésie – et en général de tous les agents de cet éclairage progressiste, électrique et démagogique qui n'est pas qu'un sanglant reflet des flammes de l'enfer.

Ein Unterschied zwischen lichttechnischem und intellektuellem Fortschritt besteht hier somit nicht mehr[134]. Auch in Draners Karikatur wird das Laternenlicht der neuen *becs intensifs* zur sichtbaren Bestätigung der verwirklichten und gelebten *lumières*, hier nun garantiert durch die *loi sur l'enseignement*. Direkt unter dem Straßennamen der Rue du Quatre-Septembre angebracht, wird das Plakat so zum Manifest der Republik. Die den Laternenpfahl umstehenden Passanten können sich vom Anblick des übermächtigen Lichtzentrums, um das herum die Nacht verschwunden zu sein scheint, nicht losreißen. Diese Darstellung erinnert stark an die von der Fackel der *instruction obligatoire* gebannte Menge in Chams sieben Jahre früher entstandener Karikatur *Une lumiére qui éteindra l'autre*. Im Gegensatz dazu ist hier aber kein schädliches Gegenlicht mehr zu sehen. Die Republik leuchtet den geistigen wie städtischen Raum vollkommen aus. Das Erleuchtungsmoment als solches ist dagegen vom rein symbolischen in den direkt der Realität entnommenen Kontext entwachsen – Beleuchtung und Erleuchtung sind dabei in der direkten Gefolgschaft des praktischen *progrès* zu sehen, der aber vor allem der dargestellten gehobenen Mittelschicht dient[135]. Die Lichtträgerin aus Chams Karikatur ist mit der Lichtquelle selbst verschmolzen und wirkt in der Laterne weiter als Aufklärerin. Diese Funktion ist von der Personifikation der Republik nicht mehr zu trennen.

Einen weiteren bildlichen Ausdruck findet dieser Gedankengang in der Karikatur *Le Bec de gaz et le Papillon*, die Alfred Le Petit am 5. November 1879 in *Le Charivari* publizierte (Abb. 28): Ein Schmetterling, dessen menschliches Gesicht die fratzenhaft verzerrten Züge Napoleon Bonapartes erahnen läßt und dessen Flügel mit dem Buchstaben »N« und der durch den Kaiser indoktrinierten Kokarde geschmückt sind, will sich dem verlockenden Licht nähern. Wie schon im Titel ersichtlich, handelt es sich dabei um eine Gaslaterne: Das von einem hellen Lichtkranz umgebene Zentrum des Leuchtens ist als feengleicher Frauenkopf dargestellt, auf deren Kopf ein Lorbeerkranz angedeutet ist. Die Identifikation der siegreichen Republik mit dem lichttechnischen Fortschritt und den *lumières* wird hier auf die Spitze getrieben. Als Variante des Themas der verderbenbringenden Begierde spielt das Blatt zugleich mit den Begriffen: Die herkömmlichen, unter dem II. Empire installierten *becs ordinaires* wurden wegen der hin und her tänzelnden Flammen auch als

[134] Zur Unvereinbarkeit zwischen elektrischem Licht und politischer Reaktion vgl. auch Kap. 6.3.

[135] Die Klassenbindung der Bildung ist auch aus dem in Kap. 5.2.1. erwähnten Titelbild der *Semaine anti-cléricale* ersichtlich.

Abb. 28 Alfred Le Petit: Le Bec de gaz et le Papillon (Fable à faire), in: Le Charivari, 5.11.1879. UB Frankfurt.

becs papillon bezeichnet[136]. Dieser Name wurde auch auf die verbesserte Technik der *becs intensifs* oder *becs Quatre-Septembre* übertragen[137]. Dadurch entsteht eine sehr subtile Ironie: Die überwundene bonapartistische Herrschaft wird mit ihren beleuchtungstechnischen Hinterlassenschaften identifiziert, die mehr und mehr als unzureichend empfunden wurden. Während der napoleonische Schmetterling mit ohnmächtiger Wut begreifen muß, daß er aus dem neuen Lichtkosmos ausgeschlossen wurde, ist die Republik als neuer *bec papillon* unmittelbar integriert und keineswegs in Gefahr, sich zu verbrennen. Das böse Ende, das dem Spiel des Schmetterlings mit dem Licht zumeist droht, ist für sie somit abgewendet. Die Republik als Patronin der fortschrittlichen Lichttechnik der *becs Quatre-Septembre* ist in ihrer privilegierten Position unerreichbar für ihren Angreifer, der auf seinem ursprünglichen Niveau stehengeblieben und damit einmal mehr zum Absturz verdammt ist. Seine mächtige Gegnerin nämlich steht für die Allianz von wissenschaftlichem und zivilisatorischem Fortschritt schlechthin: Die ätherische Erscheinung der Republik in der Lampe erscheint als eine politisierte Vorwegnahme der allegorischen *fée Électricité*, die bei den Weltausstellungen von 1889 und 1900 nicht zuletzt für die *progrès* und *sciences* rühmende Lichtfestkultur der Republik steht[138].

[136] Williot, Naissance, S. 460. Damit wurden sie von den weniger verbreiteten *becs bougies* unterschieden, die durch eine eher statische Flamme erkennbar waren. Vgl. Maréchal, L'éclairage, S. 11.
[137] Maréchal, L'éclairage, S. 105.
[138] Vgl. dazu Kap. 7.1.2.

6.3. »Chevaliers de l'Éteignoir« und »soleil catholique« Laizismus, Klerikalismus und der Krieg um das Licht

Der im Zusammenhang mit der *instruction obligatoire* geführte Kampf gegen die ›Lichtfeinde‹ der drei Monarchien und der Kirche konzentrierte sich aufgrund der Überhöhung des Laizismus zwangsläufig besonders auf letztere[139]: »Le cléricalisme, voilà l'ennemi«[140] – so lautet Leon Gambettas berühmte Parole von 1877. Das Zerrbild des Klerikers, das in der Karikatur zu einer für die ganze Epoche gültigen Typisierung gelangte[141], mündete schließlich in einem verabsolutierten finsteren Feindbild und in der Gleichsetzung von Republikanismus und Antiklerikalismus: »Il n'y aura donc plus que deux partis en présence [...]: les démocrates et les cléricaux«[142].

Wie alle anderen Gegensatzpaare fand auch die Konstellation Republik kontra Klerus ihre vollkommenste Ausdrucksform in der Metaphorik von Licht und Finsternis, wobei besonders der 1880 aufgelöste Jesuitenorden[143]

[139] Zur Darstellung der katholischen Kirche in der zeitgenössischen Karikatur im europäischen und amerikanischen Kontext vgl. John GRAND-CARTERET, Contre Rome. La bataille anticléricale en Europe, Paris 1906. Aus Anlaß des 100jährigen Jubiläums der Trennung von Staat und Kirche erschienen zwei Werke, die der antiklerikalen (und in geringem Umfang auch der klerikalen) satirischen Bildpublizistik gewidmet sind und die im wesentlichen auf privaten Sammlungen beruhen: DIXMIER, LALOUETTE u. a. (Hg.), La République; sowie Guillaume DOIZY, Jean-Bernard LALAUX, À bas la calotte! La caricature anticléricale et la séparation des Églises et de l'État, Paris 2005. Der Licht-Finsternis-Symbolik wird in keinem der beiden Werke besondere Aufmerksamkeit geschenkt.

[140] Rede vor der Deputiertenkammer am 4.5.1877, in: RÉMOND, Anticléricalisme, S.184f. Zum Laizismus zu Beginn der III. Republik vgl. bes. Jean-Marie MAYEUR, Laïcité et idée laïque au début de la Troisième République, in: HAMON (Hg.), Les opportunistes, S.105–124.

[141] Zusammenfassend zum Antiklerikalismus in der Bildpresse vgl. LETHÈVE, Caricature, S.80–82.

[142] Léon GAMBETTA, Discours prononcé à Saint-Julien le 2 octobre 1872, in: DERS., Discours et plaidoyers politiques, Bd.3, S.191f. Wie Jérôme GRÉVY, La République des opportunistes 1870–1885, Paris 1998, präzisiert, ging es bei Gambetta in erster Linie um die Bekämpfung des politischen Einflusses der Kirche, nicht um einen ideologischen Kampf gegen den Glauben an sich. Vgl. ibid., S.39: »Désormais, Gambetta distingue soigneusement, dans ses discours, le ›parti clérical‹, les jésuites, les congrégations, d'un côté, et la religion, les catholiques et les prêtres français, de l'autre. Ce n'est pas à l'Église en tant que telle, ni à la religion qu'il en veut, mais à l'utilisation politique de la religion qui est faite aussi bien par les légitimistes que les orléanistes et les bonapartistes ainisi que l'ingérence de certains évêques ou religieux dans la vie politique«.

[143] Vgl. dazu CARON, Frankreich im Zeitalter des Imperialismus, S.375f. Noch vor der ab Juni 1880 veranlaßten Ausweisung der Jesuiten erscheint am 16.5.1880 in *La Nouvelle Lune* das Blatt *Diplôme du parfait jésuite*, das die Vorbehalte gegen den Orden in beißender Ironie zusammenfaßt. Der Text des Diploms steht auf einem Riesen-Löschhut gedruckt. »Le Grand Conseil des Jésuites [...] délivre le présent diplôme à Monsieur:... [Hier ist der Name des ›Geehrten‹ einzufügen.] Comme récompense des nombreuses qualités qu'il cache, telles que: hypocrisie, gourmandise, paresse, méchanceté et impudeur, appétit de titres, pour être reçu dans la Noble Compagnie«.

zum Synonym für alle Assoziationen des lichtfeindlichen Elements wurde: »The Jesuits acted ›in the shadows‹, advanced ›silently in the night‹, emerged ›from below the ground‹«.[144]

Getragen von dem Vorwurf, den *lumières* in unversöhnlicher Feindschaft gegenüberzustehen, erlebte etwa das Motiv der *chevaliers de l'Éteignoir*[145] eine Renaissance, ebenso wie das aus einem Lied von Béranger stammende Bild der *hommes noirs*, das die schwarz gekleideten Priester zur Ausgeburt des Bösen erklärt und zugleich ihre Herkunft aus der dunklen Unterwelt, dem Undurchschaubaren und Konspirativen erklärt[146]. Auch in der III. Republik gab es eine reichhaltige, an Béranger anknüpfende Tradition antiklerikaler Lieder, in denen sich alle Stereotypen der Finsternis und Lichtfeindschaft wiederfinden[147]. Das Schwarz des Habits wiederholt sich im Bild des Raben[148], noch gesteigert im Symbol des Nachtvogels oder der Fledermaus[149]. 1872 etwa stellt Hadol den Klerus in der Bilderfolge *Mon exposition des insectes nuisibles*[150] als *papillons de nuit* dar: In einem dunklen Schwarm fliegen die klerikalen Insekten der aufsteigenden Sonne der »RF« entgegen: »Ils peuvent obscurer notre soleil, mais l'éteindre?... jamais!«[151]

Dem als absolut propagierten Sieg der Republik wird analog die Kriegserklärung der Gegenseite gegenübergestellt: Das *éteignoir* wird nun vom Requisit endgültig zum absolut gleichwertigen Synonym für die Finsternis: Ein 1875 veröffentlichtes Pamphlet mit dem Titel *L'Éteignoir et la Lumière* schildert ein

[144] Geoffrey CUBITT, The Jesuit Myth. Conspiracy Theory and Politics in Nineteenth-Century France, New York 1993, S. 182.

[145] Anthony MURDORFER, Les chevaliers de l'Éteignoir, ex-rédacteur du Républicain de la Loire. Réponse au libelle clérical intitulé: À bas les frères, Grenoble 1879. Zur Entstehung dieses Bildes vgl. Kap. 3.

[146] P.-J. DE BÉRANGER, Les Révérends Pères (1819): »Hommes noirs, d'où sortez-vous? / Nous sortons de dessous terre«, in: DERS., Chansons, Bd. 2, Paris 1833, S. 23–25. Vgl. Raoul GIRARDET, Mythes et mythologies politiques, Paris 1986, S. 41 f.: »Le souterrain, ou son équivalent, crypte, caveau, chambre close, joue en effet, dans le légendaire symbolique de la conspiration, un rôle toujours essentiel«. Zahlreiche Textnachweise zum antiklerikalen Gebrauch des Attributs *noir* versammelt das *Lexique libre penseur et anticlérical* in LALOUETTE, République anticléricale, S. 336–340. Zu Schwarz als Farbe der Finsternis allg. vgl. Heinz Herbert MANN, Die Farbe der Finsternis, in: Thomas ZAUMSCHIRM (Hg.), Die Farben Schwarz, Graz 1999, S. 39–48.

[147] Vgl. dazu die Sammlung originaler Texte und Flugblätter der BnF: Chansons anticléricales (FOL WZ 690).

[148] Vgl. etwa Jules HÉNAULT, *Les Sales Corbeaux* (1899), *Album des Temps nouveaux* No. 15. Vgl. Kap. 8.3.

[149] SCHWARZ, PLAGEMANN, Eule; VANDENBROECK, Bubo significans; LUH, Fledermaus. Zur Darstellung der Jesuiten als Nachtgeschöpfe im 18. Jahrhundert vgl. Pierre WACHENHEIM, Les Jésuites animaux des ténèbres. Une physiognomonie animale satirique au XVIII[e] siècle, in: Ridiculosa 10 (2003), S. 115–131.

[150] *Le Charivari*, 22. 10. 1872.

[151] Diese Einschränkung der Gefahr wie auch der Strahlkraft der Sonne stellt das Blatt in die Reihe der vorsichtig optimistischen Interpretationen des republikanischen Lichts, das sich oft in einem Sonnenaufgang von unvorhersehbarer Dauer äußert. Vgl. dazu Kap. 6.1.

vom Erzähler im Traum erlebtes Gespräch zwischen Licht und Löschhut, in dem die beiden Gegenpole zur reinen Materie, mithin zum Prinzip, geworden sind: »Peu à peu je vis se dessiner dans l'ombre de la nuit deux formes vagues et vaporeuses, l'une noire, funèbre, hideuse, effrayante; l'autre blanche, lumineuse, pleine de clarté, éblouissante«[152]. Exemplarisch stehen für die verabsolutierte Lichtauslöschung folgende Verse aus Léo Taxils »Marseillaise anticléricale«: »Que veut cette maudite engeance, / Cette canaille à jupon noir? / Elle veut étouffer la France sous l'éteignoir«[153].

Dieses verabsolutierte Böse und Finstere weitet sich in der Bildpublizistik schnell zu einem veritablen Kampf um die Weltherrschaft aus: Bereits im Jahr 1878 zeigt Édouard Pépin in der Karikatur *La Liberté éclairant le monde*[154], wie ein Kleriker mit verzerrten Gesichtszügen[155] und klauenartigen Händen sich mit aller Gewalt an die Erdkugel klammert, um sie, so gut es geht, von dem flammenden Licht abzuschirmen, das von der Freiheitsstatue ausgeht. (Abb. 29) Es ist ein Duell der Giganten – die schon in Wirklichkeit monumentale, zu diesem Zeitpunkt aber noch lange nicht vollendete Statue[156] wird zur in jeder Hinsicht sonnengleichen Vertreterin von Licht, Wahrheit und Freiheit, die ihre Bestimmung, die ganze Erde zu erhellen, jedoch nicht erfüllen kann: Nur Amerika und Frankreich, deren miteinander symbolisch verbundene Demokratien die Statue repräsentiert[157], setzen sich als helle Flecken ab. Etwa ein Jahr später veröffentlicht *Le Charivari* ein Blatt von Draner mit dem Titel *Le Rêve de Basile*[158]: Die Gestalt des dürren Jesuiten thront, mit dem Löschhut in der Hand, in Siegerpose auf dem Globus, umgeben von den Symbolen seines Sieges: aufsteigender Finsternis und Schwärmen schwarzer Vögel. Die ironische Betonung aber liegt hier zweifellos auf dem Wort *rêve* – die konkurrenzlose Weltherrschaft wird immer ein illusionärer Wunschtraum bleiben. Mit der völlig verzerrten Gestalt des klerikalen Bösewichts hat dieser größenwahnsinnige Jesuit wenig gemeinsam.

[152] L'Éteignoir et la Lumière par Charles Barbin. Ouvrier horloger, ex-interné politique, Angers 1875, S. 3.
Die Lösung des Begriffs vom eigentlichen Requisit zeigt sich auch in der u. a. von Jules Grandjouan für *L'Assiette au beurre* gestalteten Nummer: *Les éteignoirs de la pensée* (No. 244, 2. 12. 1905). Vgl. Kap. 8.3.

[153] René Rémond, L'anticléricalisme en France de 1815 à nos jours, Paris ²1999, S. 208. In der Textsammlung *Chansons anticléricales* der BnF findet sich dieses Lied nur auf einer Flugblattausgabe von 1994 (!), hier lautet die entsprechende Zeile: »Elle veut étouffer la France sous la calotte et l'éteignoir«.

[154] *Le Grelot*, 28. 7. 1878.

[155] Die Ähnlichkeiten mit der späteren antisemitischen Typisierung sind unverkennbar.

[156] Zum Entstehungsprozeß vgl. Catherine Hodeir, The French Campaign, in: Liberty. The French-American Statue in Art and History, New York 1986, S. 120–139. Auf der Weltausstellung von 1878 war erstmals der fertige Kopf präsentiert und für das Publikum zugänglich gemacht worden (ibid., S. 130f.).

[157] Ibid., S. 121.

[158] *Le Charivari*, 16. 9. 1879.

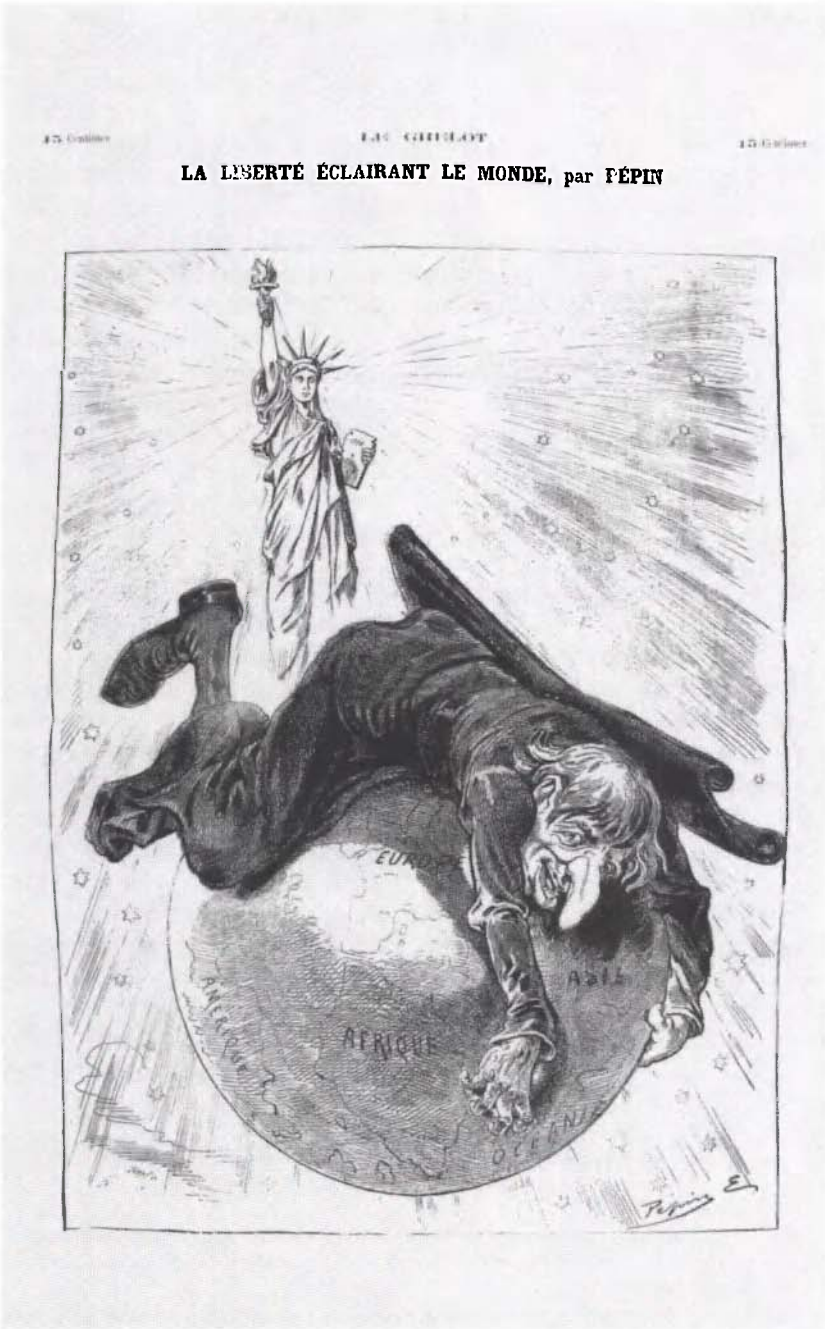


Abb. 29 Edouard Pépin: La Liberté éclairant le monde, in: Le Grelot, 28. 7. 1878. Bibl. Forney, Paris.

In direkter Bezugnahme auf die *Liberté éclairant le monde* dagegen stellt eine anonyme Karikatur in der kurzlebigen Zeitschrift *La France anticléricale*[159] dar, wie eine riesige, mit der Tiara des Papstes bekrönte Fledermaus sich drohend der Erde nähert: *L'Église éclairant le monde*. Durch die perspektivische Verzerrung der Größenverhältnisse bleibt der Ernst der Lage im unklaren: Erscheint die Erde gegenüber der Fledermaus aufgrund großer räumlicher Entfernung klein, oder will der Künstler vielmehr ausdrücken, daß der gesamte Planet kurz davorsteht, von der finsteren Macht voll und ganz erfaßt und vereinnahmt zu werden? Wiederum ist Frankreich als heller Fleck zu erkennen, gebannt ist die Gefahr auch für dieses Land indessen nicht: Die unheilverkündenden Schatten, die sich im Gefolge der Kirche ausbreiten, können auch die französische Republik jederzeit erfassen. Der eigentliche Gegensatz besteht hier aber nicht mehr in der Konstellation Republik – Kirche sondern vielmehr in der radikalisierten Haltung der *libre pensée*: Ende der 1870er Jahre setzte die erste große Gründungswelle der *sociétés de libre pensée* ein, bereits 1884 trafen sich 207 dieser Gesellschaften bei einem *congrès anticlérical* in Lyon[160]. Das Selbstverständnis der *sociétés* als Verbreiter der *lumières* zeigt sich deutlich in so geläufigen Namen wie *La Lumière*, *Les Amis de la lumière*, *Le Flambeau*, *Le Phare*, *L'Étoile*, *L'Éclair*, *L'Aurore*, *Fiat lux*[161], was auf die Wurzeln der Bewegung bei den Freimaurern verweist[162].

Die wohl ausdrucksstärkste Interpretation des Fledermausmotivs ist das 1890 entstandene Plakat von Ogé[163] für die Zeitung *La Lanterne. Journal républicain anticlérical*: Eine riesige schwarze Priestergestalt, deren flatternde Mantelschöße zu immensen Fledermausflügeln mutiert sind, krallt sich mit ihren verkrampften Klauen an der Kirche Sacré-Cœur fest und verdeckt dabei die Sonne. Der ins fast Unendliche verlängerte schwarze Habit schlingt sich wie ein Leichentuch um den Montmartre und verliert sich als schwarze Schlangenlinie im Hintergrund. Die so symbolisierte Rückeroberung des Montmartre, der Wiege der Commune, ist identisch mit der Verdunkelung des Raums. Selbst das eigentlich strahlende Weiß der Kirche ist im Schatten einem schmutzigen Grau gewichen: Die vorgeblich – sowohl geistig als auch raumtechnisch – erhellende Wirkung des Sakralbaus wird so als Farce bloßgestellt; durch seine Bestimmung und Entstehungsgeschichte wird Sacré-Cœur immer wie eine unheilvolle Bastion der Finsternis wirken[164]. Auffallend ist

[159] *La France anti-cléricale. Journal illustré du dimanche* (21.2.1892 bis 29.5.1892).

[160] Jacqueline LALOUETTE, La libre pensée en France 1848–1940, Paris 1997, S. 43f.

[161] Ibid., S. 104.

[162] Zur antiklerikalen Karikatur von Seiten der *libre pensée* vgl. LALOUETTE, Iconoclastie. Zu den quasireligiösen Riten der *libre pensée* vgl. zusammenfassend BAUBÉROT, Laïcité, Paris 1995, S. 493–507.

[163] Abgebildet bei DIXMIER, LALOUETTE u.a. (Hg.), La République, S. 86. Vgl. dazu Max GALLO, L'affiche. Miroir de l'histoire, miroir de la vie, Paris ^{3}1989, S. 51–53.

[164] Allg. zu Sacré-Cœur vgl. bes. François LOYER, Le Sacré-Cœur de Montmartre, in: Pierre NORA (Hg.), Les lieux de mémoire III, Les France 3: De l'archive à l'emblème,

auch hier der Gigantismus[165]. Ogés Plakat spiegelt das Empfinden der Zeitgenossen präzise wider. In der antiklerikalen Presse wird die Kirche zur steingewordenen, monströsen Bedrohung stilisiert[166], deren raumbeherrschende, zentralistische Wirkung[167] sofort bekämpft wurde:

Puisque le Sacré-Cœur était construit, inauguré et que, dans l'immédiat, rien ne semblait annoncer qu'il dût en aller autrement, le mieux était encore de procéder, grâce à d'autres constructions, à une désaffectation symbolique du site de Montmartre qui arracherait celui-ci à L'Église pour le rendre à la République et à la libre pensée[168].

Das Gebot der Stunde lautete: »Désacraliser le site«[169]. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang der am 3. August 1880 im Stadtrat vorgebrachte Antrag, vor der Kirche auf dem Gipfel des Montmartre eine an die noch unvollendete Freiheitsstatue angelehnte zweite Kolossalstatue zu plazieren, die ein monumentales Gegengewicht republikanischer Prägung schaffen sollte[170]:

The basilica symbolized the intolerance and fanaticism of the right – it was an insult to civilisation, antagonistic to the principles of modern times, an evocation of the past, and a stigma upon France as a whole. Parisians, seemingly bent on demonstrating their unrepentant attachment to the principles of 1789, were determined to efface what they felt was an expression of ›Catholic fanaticism‹ by building exactly that kind of monument which the archbishop had previously characterized as a ›glorification of vice and impiety‹[171].

Implizit plädiert diese Forderung für die Übertragung traditioneller Heilsversprechen von der Kirche auf die Republik und die *libre pensée*. Den direkten Zusammenhang zwischen der quasireligiösen Überhöhung des Freiheitsprinzips und christlicher Erlösungserwartung verdeutlicht ein Blatt von Édouard Pépin für *Le Grelot* (Abb. 30): Zum Osterfest 1878, das sich fast mit der Eröffnung der Weltausstellung überschnitt, stellt der Karikaturist die christusgleiche Auferstehung der *République* aus dem dunklen Grab dar[172]: Bekrönt mit der phrygischen Mütze, in der hoch erhobenen rechten Hand die Fackel, triumphiert sie über ihre Gegner. Die Bezugnahme auf die Freiheitsstatue,

Paris 1992, S. 450–473; HARVEY, Consciousness, S. 221–249, zur Geschichte des Baus als antiklerikales Feindbild vgl. bes. Jacqueline LALOUETTE, À l'assaut du Sacré-Cœur!, in: Béatrice DE ANDIA (Hg.), Le Sacré-Cœur de Montmartre. Un vœu national, Paris 1995, S. 157–165.

165 Die Tendenz zur Monumentalisierung des Feindbilds wird auch aus der bereits erwähnten Titelabbildung der Zeitung *La Semaine anti-cléricale* ersichtlich. Vgl. Kap. 6.2.

166 LALOUETTE, À l'assaut, S. 159.

167 Zum Versuch, mit Hilfe der Basilika ein sakrales Zentrum zu schaffen, vgl. Raymond A. JONAS, Restoring a Sacred Center: Pilgrimage, Politics, and the Sacred Cœur, in: Historical Reflections / Réflexions historiques 20 (1993), S. 96–123.

168 LALOUETTE, À l'assaut, S. 163.

169 Ibid. Ebenfalls Teil dieser Strategie war die Rolle von Montmartre als rebellischem Ausgangspunkt moderner Massenkultur. Vgl. dazu Gabriel P. WEISBERG (Hg.), Montmartre and the Making of Mass Culture, New Brunswick 2000.

170 Vgl. HARVEY, Consciousness, S. 244, sowie AGULHON, Marianne au pouvoir, S. 87.

171 HARVEY, Consciousness, S. 245.

172 *Pâques!!!...*, in: *Le Grelot*, 28. 4. 1878.

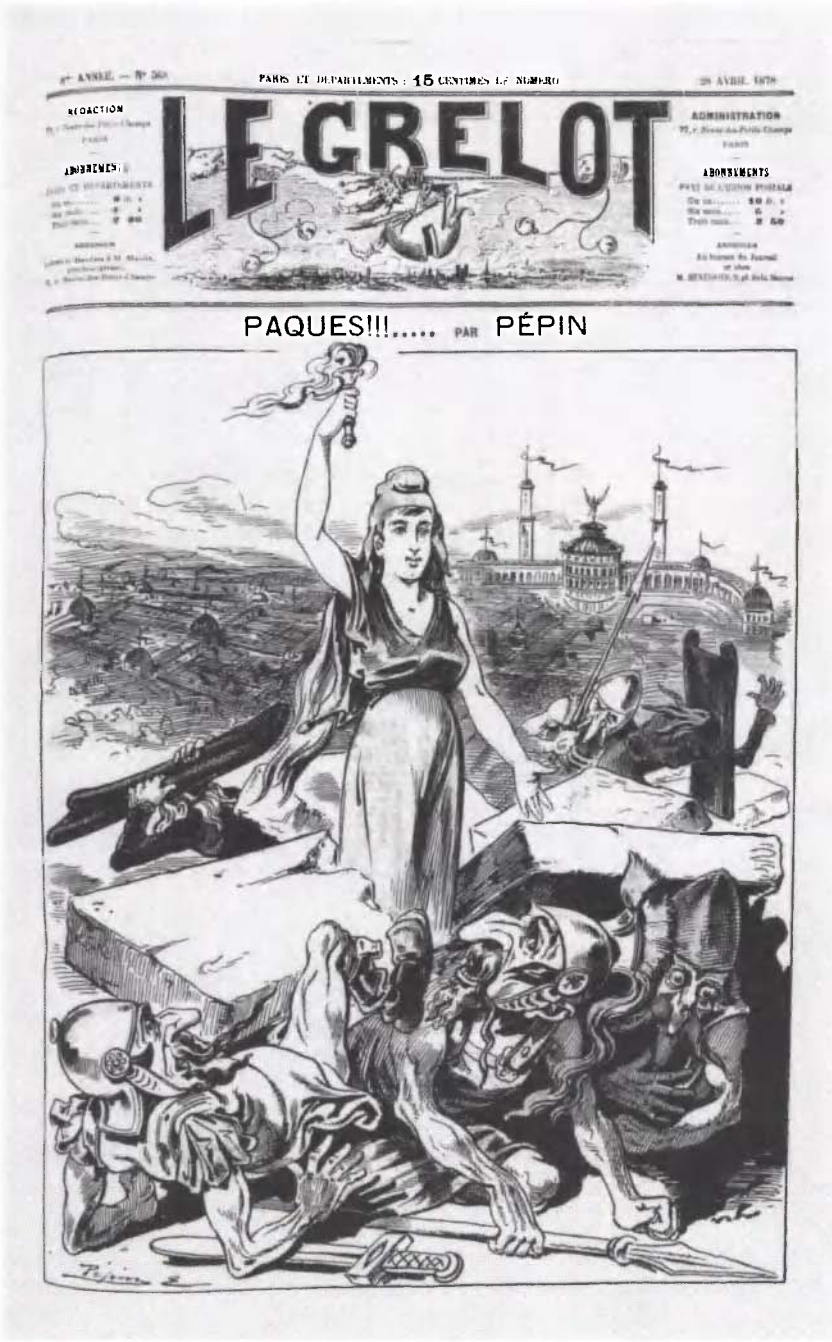


Abb. 30 Édouard Pépin: Pâques!!!..., in: Le Grelot, 28.4.1878. Bibl. Forney, Paris.

deren fertiger Kopf auf der Weltausstellung von 1878 erstmals präsentiert und für das Publikum zugänglich gemacht worden war[173], ist offensichtlich. Auf einer Anhöhe über dem im Hintergrund sichtbaren Ausstellungsgelände stehend, ›weiht‹ die *Liberté-République* diesen Raum somit sich selbst[174].

Der Triumph der *lumières* und das Motiv der Wiedergeburt beeinflußt auch den am 30. Mai 1878 begangenen *centenaire* von Voltaire[175]. Gilbert-Martin zeichnete ein Blatt für *Le Don Quichotte*, auf dem eine Eule mit Löschhut und ausgebreiteten Flügeln versucht, das Denkmal des Philosophen abzuschirmen[176]. Das Begleitgedicht des Karikaturisten schildert die Auferstehung als Sieg der Zukunft über die Vergangenheit: »C'est parmi le passé barbare / L'avenir portant son flambeau, / C'est la Raison, nouveau Lazare, / Brisant la pierre du tombeau!« Gilbert-Martin hat Voltaire als statuarisches Denkmal dargestellt, das schon durch die Strahlkraft des weißen Marmors ein Gegengewicht zu den Mächten der Finsternis bildet. Voltaire ist hier die steingewordene Botschaft des *siècle des Lumières*, das durch seinen bloßen Abglanz Licht verbreitet[177]. Eine vergleichbare Stellung nimmt Victor Hugo auf dem Blatt *La Désinfectation*[178] ein, das Luis Isoré im Todesjahr des Schriftstellers 1885 schuf. Unmittelbar nach dem Tod Hugos am 22. Mai beschloß der Conseil municipal von Paris mit nur einer Gegenstimme die Rückverwandlung des Pantheon in ein Mausoleum der verdienten Männer des Vaterlandes. Bereits am 1. Juni erfolgte die feierliche Pantheonisierung des großen Dichters[179]. Isorés Karikatur zeigt einen Priester, der offenbar gerade aus dem umgewidmeten Gebäude geflohen ist. Entsetzt sieht die schwarz gekleidete Gestalt sich nach dem Pantheon um, auf dessen Stufen der antikisierend gewandete

[173] Hodeir, French campaign, S. 130f.

[174] Zur Semiotik der Weltausstellungen als republikanische Lichtmanifestationen vgl. Kap. 6.1.2.

[175] Vgl. dazu Olivier Ihl, La fête républicaine, Paris 1996, S. 106: »Le centenaire de Voltaire fut donc une célébration résolument athée. Ce qu'il a remis sur le devant de la scène, c'est l'impératif de célébrer la citoyenneté«. Dabei hielten sich Illuminationen und öffentliche Feierlichkeiten durchaus in Grenzen. Ihl betont vielmehr den Charakter einer »fête de papier« (ibid., S. 103). Zur Vorgeschichte des Voltaire-Kultes vor und während der Französischen Revolution vgl. James A. Leith, Les trois apothéoses de Voltaire, in: Annales historiques de la Révolution française 226 (1979), S. 191-209. Allg. zu den *centenaires* von Voltaire und Rousseau vgl. Jean-Marie Goulemot, Éric Walter, Les centenaires de Voltaire et de Rousseau, in: Pierre Nora (Hg.), Les lieux de mémoire I: La République, Paris 1984, S. 381-420.

[176] *Le Centenaire de Voltaire*, 24.5.1878.

[177] Im Gedicht heißt es: *Hibou, si ce marbre avait la colère, / Il te briserait, comme on brise un verre.*

[178] Holzstich, entstanden für *Le Salon pour rire* 1885. Villequier, Musée Victor-Hugo. Vgl. La gloire de Victor Hugo, Ausstellungskatalog, hg. v. d. Réunion des musées nationaux, Paris 1985, S. 785, Kat. 123, Abb. S. 219. Vgl. auch Bauberot, Laïcité, Abb. auf S. 501. Dort allerdings mit der falschen Datierung auf das Jahr 1880 und die *expulsion* der Jesuiten. Als Herkunftsort nennt Bauberot die Bibliothèque historique de la Ville de Paris, wo das Blatt aber nicht im Katalog erfaßt ist.

[179] La gloire de Victor Hugo, S. 219f. Dazu auch Ben-Amos, Sacred Center.

Victor Hugo in einer gleißend hellen Lichtwolke steht, in der Hand ein Schild mit der Aufschrift *Liberté*. Über ihm ist der größte Teil der Inschrift mit der Zueignung zu erkennen: »Aux grands hommes la patrie reconnaissante«. Der Anspruch ewig gültiger Verdienste erklärt sich im Angesicht der schwindenden Macht der vor diesem Licht fliehenden Kirche für absolut. »L'ignorance fait place au génie«, so präzisiert der Untertitel des Blattes. Die Flucht zeugt zudem von der gescheiterten Gegenwehr, worauf die Requisiten verweisen, die der Priester mit sich trägt: Neben einem Löschhütchen an langer Stange sind dies zwei Kerzen, deren verkohlte Dochte die Unfähigkeit der Kirche unterstreichen, Licht zu verbreiten. Darüber hinaus trägt der Kleriker einen Weihwasserkessel mit darin eingetauchtem *goupillon*[180], womit auf eine weitere Variante der Lichtlöschung angespielt wird. Trotz aller Bemühungen findet hier die leibhaftige Auferstehung des Genies statt, die der Priester seinem Motto getreu durch seine Flucht zu ignorieren versucht.

Alfred Le Petit variiert das Motiv der Auferstehung in einer Wiederkehr Voltaires, wobei er im Gegensatz zu Gilbert-Martin den großen Aufklärer in seiner Zeitschrift *Le Pétard*[181] als aktiven Lichtbringer zeigt: Mit einer Blendlaterne strahlt er eine dicht zusammengedrängte Gruppe von Eulen an, die vergeblich versuchen, sich mit ihren Flügeln vor dem Licht zu schützen. Einer der Nachtvögel trägt an einer Kette um den Hals ein Löschhütchen, ähnlich der Eule bei Gilbert-Martin, die das *éteignoir* in der Kralle hält. Interessant ist das Requisit der Blendlaterne, bei der durch eine konvexe Glasscheibe das Licht gebündelt und in seiner Strahlkraft wie bei einem Scheinwerfer erheblich verstärkt wurde. Häufig besaßen diese Laternen auch eine Klappe zum Herunterlassen im Inneren, mit deren Hilfe der Lichtschein plötzlich unterbrochen und ebenso plötzlich wieder sichtbar gemacht werden konnte, was die Blendwirkung durch den Überraschungseffekt noch erhöhte[182]. Die Blendlaterne gehörte in Frankreich erst seit der III. Republik zum Standard des polizeilichen Überwachungsapparates; 1876 widmete Cham dem blendenden Licht der *nouvelles lanternes* zwei Karikaturen in *Le Charivari*[183]. Der herkömmlichen Laterne mit der Kerze, die durch vier verglaste Scheiben einen schwachen Schein abgibt, ist dieses Leuchtinstrument bei weitem über-

[180] Im Zuge der Dreyfusaffäre wird *le goupillon* zur Synekdoche für den verderblichen klerikalen Einfluß. Vgl. dazu Kap. 8.3.

[181] *Voltaire*, 2.6.1878. Abgebildet bei DIXMIER, LALOUETTE u.a. (Hg.), La République, S. 60.

[182] Vgl. BLÜHM, LIPPINCOTT, Light, S. 162f. Zur sozialen Komponente der Blendlaterne als polizeilichem Überwachungsmedium vgl. Kap. 9.1.1.

[183] *Actualités*, 13.12. bzw. 21.12.1876. Vgl. dazu Kap. 9.1.1. Entwickelt wurde das Prinzip wohl von Leonardo da Vinci um 1500. Vgl. Bernd WENDLAND, Licht in Bewegung, in: MATZ, MEHL, Vom Kienspan zum Laserstrahl, S. 82. Einen frühen karikaturistischen Auftritt hat die Blendlaterne auf einem englischen Blatt von Isaac Cruishank aus dem Jahr 1795. Vgl. FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 65. London war es auch, wo die als *Bull's Eye* bekannte Laterne schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von der Polizei verwendet wurde. Vgl. BLÜHM, LIPPINCOTT, Light, S. 162; REBSKE, Lampen, S. 56.

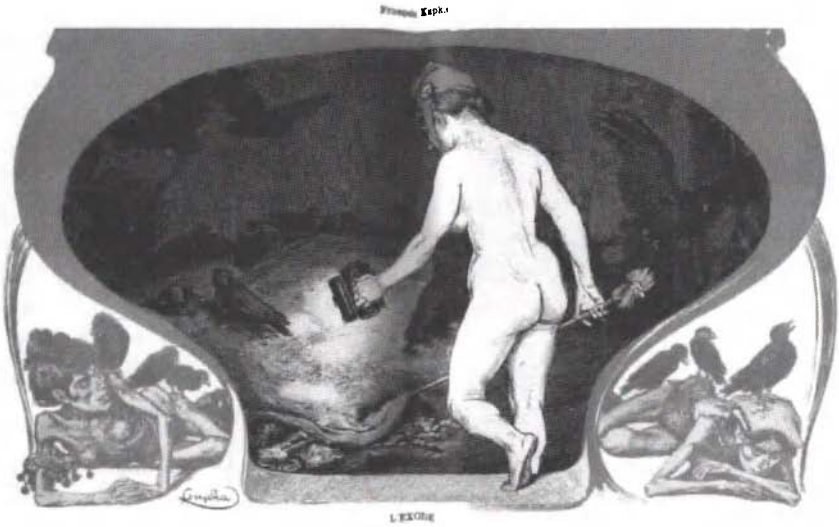


Abb. 31 F. Kupka: L'Exode, in: Le Cocorico No. 54, November 1901, S. 120f. UB Frankfurt.

legen. In der Hand Voltaires ein Anachronismus, unterstreicht es nicht nur die prägende Rolle dieses Philosophen und der von ihm vertretenen *lumières* weit über seine eigene Epoche hinaus, sondern ist zugleich ein Symbol für das wie in einem Brennglas intensivierte Licht[184], das für die vereinigten Kräfte des *progrès* aus dem 18. mit denen des 19. Jahrhunderts steht. Was die *lumières* theoretisch vorbereiteten, will die Republik in ihrer Existenz verwirklicht sehen.

Im Jahr 1901 greift František Kupka, der in Paris für verschiedene Satiremagazine arbeitete[185], das Motiv in seiner Allegorie *L'Exode*[186] erneut auf (Abb. 31): Diesmal ist es die personifizierte Republik, die von der phrygischen Mütze abgesehen nackt ist und mit der Blendlaterne eine dunkle Schar von

[184] Folgerichtig verschmelzen Licht und philosophischer Geist in dem der Karikatur beigeordneten Gedicht: »Au clair de la lune / Avec son falot, / Lanterne importune / Pour l'affreux bigot, / Le mordant Voltaire, / Avec son esprit / Vient mettre en lumiere / L'ami de la nuit«.

[185] Vgl. Vers des temps nouveaux. Kupka: œuvres graphiques 1894–1912, Ausstellungskatalog, hg. v. Musée d'Orsay, Paris 2002.

[186] *Le Cocorico* No. 54 (Nov. 1901), S. 120f. Vgl. dazu Vers des temps nouveaux, Abb. S. 97 und S. 216, Kat. 64. Die Blendlaterne erscheint auch auf der Illustration *La République chassant les oiseaux de nuit* (23. 7. 1882) von Leonce Petit in der Wochenzeitschrift *Le Pere Gerard. Gazette nationale des communes*. Zu dieser Zeitschrift, die sich seit 1878 explizit der Republikanisierung der ländlichen und bäuerlichen Bevölkerung widmete, vgl. Daniela Kneissl, Illustrierte Presse für den republikanischen Bauern: »Le Pere Gerard. Gazette nationale des communes« (1878–1887), in: Jörg Requate (Hg.), Das 19. Jahrhundert als Mediengesellschaft, München 2009, S. 152–161.

Raben beleuchtet. In der rechten Hand hält sie einen Stab, der mit dem Kopf des gallischen Hahns geschmückt ist. Damit lüftet sie den Zipfel eines Teppichs von dem Hügel, auf dem die Raben sitzen. Darunter werden unter anderem Geld, eine Krone und ein Kruzifix sichtbar. Rechts und links von dieser zentralen Szenerie liegen die Personifikationen von Spanien und Italien kraftlos auf der Erde, unfähig, die Raben, die sich auf ihren ausgemergelten Körpern breit gemacht haben, abzuschütteln. Der Gegensatz zur blühenden Gestalt der französischen Republik könnte größer nicht sein. In Verschmelzung mit der Figur der nackten Wahrheit[187] verscheucht sie nicht nur die Raben, sondern bringt auch ihre Untaten ›ans Licht‹: Anhäufung von Macht und Geld und die damit zwangsläufig verbundenen Übel Intrigen und Korruption, deren Symbol ebenfalls die Finsternis ist.

Die im Symbol der Blendlaterne bereits angelegte direkte Verbindung zwischen extrem hellem Licht, nicht zu unterdrückender Wahrheit, Fortschritt und Moderne kulminiert in der Glühbirne, die allerdings nur sehr selten in den klassischen, mehr und mehr ritualisierten Kampf zwischen Licht und Löschhütchen Eingang findet. Einer der Gründe hierfür dürfte die nur sehr langsame Ersetzung der Gasbeleuchtung einerseits und des elektrischen Bogenlichts andererseits durch die Glühbirnenbeleuchtung sein.

Schon vor der Ära der Glühbirne, die 1881 mit der Exposition internationale d'électricité begann[188], finden sich auch außerhalb der politischen Karikatur Hinweise darauf, daß elektrisches Licht und Religiosität als unvereinbar angesehen wurden: 1880 veröffentlichte Draner unter seinem Pseudonym Paf in *Le Charivari* eine kleine Skizze mit dem Titel *Le Salon le soir*. Statt des Lichts der elektrischen Bogenlampen[189], die seit 1877 für die abendliche Beleuchtung des Salons eingesetzt wurden[190], entzünden die Maler sakraler Bilder Kerzen vor ihren Werken: »La lumière électrique étant jugée insuffisante, autoriser les artistes à éclairer leurs tableaux suivant les sujets«. Die Wirkung bleibt nicht aus: Die Betrachter versinken ins Gebet und funktionieren den Salon so zum Sakralraum um. Die Distanz der Kirche gegenüber dem elektrischen Licht entsprang tatsächlich der Befürchtung, daß der religiöse Wert der zur Andacht geeigneten Dunkelheit verloren gehen könne[191]. Für die antikle-

[187] Vgl. dazu Kap. 8.2.

[188] Beltran, Carré, La fée et la servante, S. 69–71.

[189] Zu den Bogenlampen und ihrer Verbreitung als Jablochkoff-Kerzen vgl. Kap. 6.2.2.

[190] Blühm, Lippincott, Light, S. 184: Diese Maßnahme wurde teils heftig kritisiert, da sie als Verfälschung des Kolorits der Werke empfunden wurde. Dies zeigt auch eine Karikatur von Cham mit dem Titel *L'Exposition le soir*, die am 29.6.1879 in *Le Charivari* erschien: Eine Besucherin greift sich den Zylinder eines Herrn, um damit den Lichtschein zu dämpfen: – »Monsieur, vous permettez? Cette trop vive lumière me fait mal aux yeux!«

[191] Lagrée, Bénédiction, S. 141: »Tuer la flamme, c'était tuer le foyer, au sens propre et figuré du terme. Surtout, l'électricité mettait fin au mystère de la nuit, à sa dimension inquiétante et sacrale à la fois«. Zur Frage der elektrischen Beleuchtung in der Kirche vgl. ibid., S. 199–209: Dem allmählichen Vordringen der Elektrizität in den Kirchenraum wurde im Jahr 1895 mit dem Verbot von elektrischen Beleuchtungseffekten sofort Grenzen gesetzt.

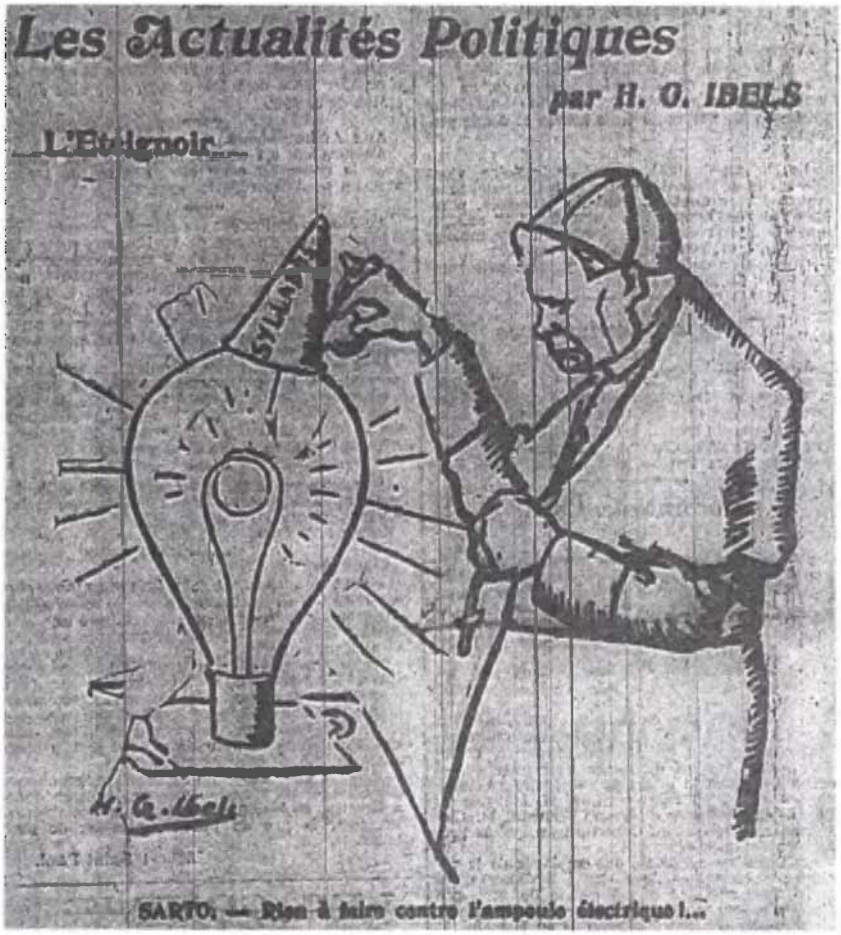


Abb. 32 Henri-Gabriel Ibels: L'Eteignoir. SARTO. – Rien à faire contre l'ampoule electrique!..., in: L'Action quotidienne, 2.8.1907. Sammlung D.K.

rikale Karikatur ist dies dagegen nichts anderes als die Finsternis vertuschter Untaten, die notfalls mit dem Löschhütchen verteidigt werden muß: Am 2. August 1907 veröffentlichte Henri-Gabriel Ibels[192] in der sozialistischen Tageszeitung *L'Action quotidienne* eine Zeichnung mit dem Titel *L'Éteignoir*, die als Kommentar auf eine Serie von kurz zuvor aufgedeckten Fällen von Kindesmißbrauch in der katholischen Kirche Italiens zu verstehen ist[193] (Abb. 32).

[192] Zu Ibels vgl. Kap. 4.2.

[193] Vgl. einige Überschriften in *L'Action quotidienne*, 1.8.1907, S.2: »Sarto et les faux religieux. L'emotion provoquée au Vatican par les scandales de Milan et de Turin est considérable«, ibid.: »Les satyres en soutane. Encore un scandale en Italie« (sexueller Mißbrauch eines vierjährigen Mädchens in Turin durch einen Priester).

Das Bild zeigt Papst Pius X.[194], wie in der antiklerikalen Presse üblich unter seinem bürgerlichen Namen Giuseppe Sarto, der sich bemüht, einer übergroßen, brennenden Glühbirne den Löschhut *Syllabus* überzustülpen. Dieser ist aber erstens viel zu klein um den Lichtschein auch nur zu hemmen und zweitens eben nur für eine Kerze gedacht – dem machtvollen Licht der in die technische Moderne hineingereiften *lumières* aber in keiner Weise mehr angemessen ist. Die wie eine Kerze noch unsicher flackernde Aufklärung wird abgelöst durch die konstant Licht spendende Glühbirne. Die Tatsache, daß auch sie plötzlich und ohne Vorwarnung verlöschen und vergehen kann, stand ihrer Karriere in der Karikatur möglicherweise im Weg. Dennoch ist in diesem speziellen Kontext die gedankliche Verbindung zwischen einer modernen, laizistisch aufgeklärten Gesellschaft und der fortschrittlichsten Lichtquelle evident. Der erfolglose Papst muß also zugeben: »Rien à faire contre l'ampoule électrique!...« – worin das Scheitern der ihm zur Last gelegten Vertuschungsversuche im Zusammenhang mit dem sexuellen Mißbrauch Schutzbefohlener seinen symbolischen Ausdruck findet. Am selben Tag schreibt *L'Action quotidienne*: »Les cléricaux tentent d'étouffer l'affaire. Énergiques protestations«[195]. Die Wahl des Wortes »énergique« muß durchaus in bezug zur politisierten Metaphorik der *énergie électrique* gesetzt werden. Die geballte Gegenwehr der Öffentlichkeit wird darin tatsächlich zur ›Lichtenergie‹, die dem Recht mit Macht zum Durchbruch verhilft, wie die Zeitung einen Tag später präzisiert: »La lumière se fait chaque jour plus éclatante sur les gestes lubriques des porteurs de cagoule, des nonnes fumagalliennes, et toutes les manœuvres de la calotte aux abois ne parviendront pas à arrêter l'action de la justice«[196]. Die Glühbirne als nicht mehr zu erstickendes Licht bricht die symbolischen Dimensionen des tradierten Karikaturmodells[197]. Der als hoffnungslos der dunklen und rückständigen Vergangenheit verhaftet dargestellte Klerus steht dieser Herausforderung hilflos gegenüber – zumal er sich auch in moralischer Hinsicht vollkommen diskreditiert hat. Vor der Entwicklung eines laizistischen gesellschaftlichen Bewußtseins muß der Löschhut des *Syllabus* kapitulieren und damit auch die in ihm zum Ausdruck kommende, als reaktionär kritisierte Haltung der Kirche[198]: »En Italie aussi, la séparation est en

[194] Papst von 1903–1914.

[195] 2.8.1907, S.2. Anfang der Meldung: »L'Italie soulevée contre les moines et nonnes. On découvre de nouvelles turpitudes à Savone, Turin, Venise«.

[196] *L'Action quotidienne*, 3.8.1907, S.1.

[197] Noch bei der Petroleumlampe »funktionierte« das klassische Gegensatzpaar Lichtquelle – Löschhut (vgl. dazu die Titelillustration der Zeitschrift *La Semaine anti-cléricale*, vgl. Kap.5.2.).

[198] Der *Syllabus* wurde im Jahr 1864 unter dem Pontifikat Pius IX. im Anhang der Encyclica *Quanta Cura* veröffentlicht und faßt 80 als irrig eingestufte Entwicklungen zusammen, wie etwa Sozialismus und Kommunismus. Dazu zusammenfassend Jacques-Olivier Boudon, Syllabus, in: Madeleine Ambrière (Hg.), Dictionnaire du XIX^{e} siècle européen, Paris 1997, S.1152.

marche«[199] – so das französische Fazit zur Reaktion der Italiener auf das Geschehene. Letztendlich symbolisiert die Glühbirne auch das durch die *séparation* zwangsläufig eingeläutete Ende des Gegensatzpaares Klerus – Antiklerikalismus, das mit dem Kampf Finsternis gegen Licht gleichgesetzt wurde und innerhalb dessen die größtmögliche Abgrenzung vom jeweils anderen unabdingbar für die Definition der eigenen Identität war. Insofern symbolisierte das Modell (Kerzen-)Licht – Löschhütchen auch die Abhängigkeit der beiden Prinzipien voneinander, die in der Paßgenauigkeit des Löschhütchens für die Kerze ihren Ausdruck fand. Mit dem weitgehenden Verlust des gesellschaftlichen Einflusses nach der im Jahr 1905 endgültig durchgesetzten Trennung von Kirche und Staat in Frankreich ist auch die Symbolik eines das ganze 19. Jahrhundert bestimmenden Konfliktes hinfällig geworden. Einige Jahre später stellt auch eine Karikatur des wohl schärfsten antiklerikalen Satiremagazins *La Calotte*[200] den sinnlosen Kampf gegen das elektrische Licht dar: *La faillite des éteignoirs*[201] zeigt, wie drei Priester vor einer sie fast überragenden Glühbirne kapitulieren, die mit der Aufschrift *Libre Pensée* versehen ist und auf die die Fassung »R.F.« geschraubt ist. Das Licht der *Libre Pensée* bezieht seine Energie aus der Regierungsform Republik. Gegen die Vereinigung von beiden sind die Lichtfeinde machtlos, wie der Bildtext präzisiert: »Fini de rire!... La L.P. disperse les ténèbres et éteignoirs de Loyola, Tartuffe et Escobar ne peuvent rien contre cette nouvelle lumière«. Die durch Loyola und Escobar repräsentierten Jesuiten[202] – in ihrer negativierten Übersteigerung Sinnbilder des Klerus schlechthin – symbolisieren zusammen mit Molières Figur des religiösen Heuchlers Tartuffe den gesamten Kosmos von Verschwörertum, Doppelmoral und die Ablehnung des ›neuen Lichts‹, das mit nie gekannter Leuchtkraft jeder Gegenwehr widersteht. So scheint es, als könne allein die Elektrizität dieser geballten Ansammlung von Finsterlingen beikommen.

Generell verwenden jedoch auch die für *La Calotte* tätigen Künstler in erster Linie traditionelle Lichtsymbole[203], wobei besonders die ungebrochene

[199] *L'Action quotidienne*, 2.8.1907, S.2.

[200] Die *calotte* war als Synekdoche für den Klerus stark mit dem *éteignoir* verschmolzen und symbolisierte so in vollkommener Weise die speziell kirchliche Lichtfeindschaft. Die Parole »À bas la calotte!« wurde schnell zum Schlachtruf. Allg. zum Begriff der *calotte* vgl. GRAND-CARTERET, Contre Rome, S.44, Anm.1.

[201] 6.1.1911, S.8.

[202] Antonio de Escobar y Mendoza (1589-1669) stellte im *Liber theologiae moralis* die für den Orden gültige Moral zusammen. Vgl. Hal KOCH, Escobar y Mendoza, in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd.2, S.689.

[203] Im *Almanach de la Calotte* von 1911 etwa zeigt auf Seite 16 eine Illustration mit dem Titel *Ceci vaincra cela* von St. Fourien den Papst, der versucht, der Kerze *Modernisme* mit dem Blasebalg *Croyance* beizukommen: »Ton soufflet ne marche plus, mon vieux Sarto!« Dieses Motiv steht in der Tradition der besonders in den 1830er Jahren verbreiteten Darstellungen von Lichtausbläsern, wobei hier der Blasebalg das Licht vielmehr mit dem für die Flamme essentiellen Sauerstoff zu versorgen scheint, was wiederum ein Seitenhieb auf die vollendete wissenschaftliche Ignoranz des Klerus ist. Die überlebensgroße Kerze *Modernisme* wird um so schneller, wie der Titel voraussagt, den Glauben verzehren.

Bedeutung der Sonnenmetapher hervorzuheben ist. Die Titelkarikatur vom 28. Juni 1907[204] etwa greift das bereits in den späten 1870er Jahren verbreitete Bild der Abschottung des Erdballs von der Sonne erneut auf: »Le Soleil luit pour tout le monde excepté pour les malheureuses brutes qui végètent à l'ombre du cléricalisme«. Die riesige schwarze Priestergestalt, die mit höhnischem Lachen versucht, die Sonne der *émancipation sociale* zu verdecken und die vor ihm knienden zwergenhaften Gestalten im Schatten zu halten, erscheint als nunmehr vollkommen zementiertes Bild, das sich aus einer langen Bildtradition herleitet, und in seiner übertriebenen Darstellung der Größen- und Machtverhältnisse nur noch von einem vier Jahre später datierenden Blatt überboten wird, in dem der Priester als mehr und mehr konturenloses Prinzip der Finsternis schlechthin den Erdball umklammert[205].

Die unaufhaltsame Erstarrung der Themen in der antiklerikalen Karikatur forderte schließlich die Erwiderung von kirchlicher Seite heraus: Im Jahr 1900 klagt ein Artikel mit dem Titel *OBSCURANTISTES!* in der wichtigsten katholischen Tageszeitung *La Croix* die überkommenen Stereotypen an – darunter auch *les éteignoirs rouillés*[206], durch die sich das Volk in der gerade zu Ende gegangenen Wahlkampagne aber nicht mehr habe täuschen lassen: »Le temps des vaines formules est passé; le peuple a percé l'ampoule de ces grands mots gonflés de prétentions et d'erreurs, qu'on lui jetait à défaut de bonnes raisons«[207].

Einige besonders aussagekräftige Karikaturen des katholischen Hebdomadaire *Le Pèlerin* greifen die traditionell antikirchliche Bildsprache auf und münzen den Vorwurf der Lichtfeindschaft auf den Kampf gegen das Glaubenslicht um.

Lemot etwa veröffentlichte im Jahr 1896 ein Blatt, in welchem das Motiv der verderbenbringenden Begierde erneut variiert wird (Abb. 33)[208]: Die brennende Kerze gibt drei helle Lichtstrahle ab, die mit dem langen Kerzenschaft die Form des Kreuzes bilden. Geschmückt mit den Symbolen Kreuz, Anker und Herz steht die Kerze für Glaube, Liebe, Hoffnung und deren Verwirklichung in der Kirche. Das helle Licht wird von einer Unzahl von Motten mit menschlichen Köpfen umschwärmt, die mit Löschhütchen bewaffnet sind. Einige der plumpen Falter sind namentlich bezeichnet: Léon Gambetta, Jules Ferry und René Goblet sind mit ihrem Löschversuch bereits gescheitert und abgestürzt.

Der bereits 1893 verstorbene Ferry, der während zweier Präsidentschaften verschiedene Gesetze zur *instruction laïque* auf den Weg gebracht hatte, war

[204] *L'Éclipse*, in: *La Calotte*. Abgebildet bei DIXMIER, LALOUETTE u. a. (Hg.), La République, S. 7; LETHÈVE, Caricature, S. 81.
[205] *La bête noire ravage le monde*, in: *La Calotte*, 30. 6. 1911
[206] *La Croix*, 25. 5. 1900, S. 1. (Vgl. dazu auch Kap. 6.4.)
[207] Ibid.
[208] *Un flambeau qui en grillera encore quelques-uns avant de s'éteindre!*, in: *Le Pèlerin*, 22. 11. 1896. Die royalistische Presse hatte diesen Schritt bereits 1880 mit dem Blatt *Du danger des illuminations au pétrole républicain* vollzogen. (Vgl. dazu Kap. 5.4.)

Abb. 33 A. Lemot: Un flambeau qui en grillera encore quelques-uns avant de s'éteindre!, in: Le Pelerin, 22.1.1896. Bibl. de Valpre, Écully.

vor dem Senat mit dem Versuch gescheitert, den Ordensgemeinschaften die Erteilung von weiterführendem Unterricht zu entziehen[209]. Das letztendliche absolute Unterrichtsverbot wurde erst 1904 erlassen[210].

Auch René Goblet (1828–1905) wird aus demselben Grund trotz des von ihm geprägten *loi Goblet* von 1886, die den obligatorischen Laizismus der Lehrer festschrieb, als gescheitert betrachtet[211]. Zum Angriff rüsten sich gerade Jean Jaurès (1859–1914) und Henri Rochefort (1831–1913) sowie einige nicht namentlich gekennzeichnete Motten. Jaurès, der sich, von der opportunistischen Politik enttäuscht, zu Beginn der 1890er Jahre zu einem radikalen Sozialisten gewandelt hatte, trat 1896 auf dem Londoner Kongreß der Anarchosyndikalisten der zweiten Internationalen bei und gründete schließlich 1902 die Parti socialiste. Diese Entwicklung wird hier bereits vorausgesehen: Nach den als fehlgeschlagen eingestuften Löschversuchen der Opportunisten stellte die sich verstärkt organisierende Front der Sozialisten eine neue potentielle Bedrohung dar[212]. Henri Rocheforts journalistische Karriere schließlich war vor allem vom rasanten Wechsel seiner politischen Überzeugungen geprägt – als gebürtiger Aristokrat entschiedener Gegner des Empire und deportierter Communarde, später vehementer Verfechter Boulangers und infolgedessen exiliert, nach seiner Rückkehr gnadenloser und offen antisemitischer Dreyfusgegner und geistiger Vorreiter der Action française[213]. Nach der Lokkerung der Pressegesetze des Empire 1868 gründete er sein bald darauf verbotenes Blatt *La Lanterne*[214], das er nach seiner Flucht aus Neukaledonien erneut publizierte und vor der Amnestie 1880 nach Frankreich einschmuggelte. In der Karikatur wurde er deshalb des öfteren mit dem Attribut der Laterne dargestellt[215]. Nach der Amnestie gründete er die oppositionelle Zeitung *L'Intransigeant*, sah aber die Unterstützung der Linken schwinden, die seine fehlende politische Standfestigkeit bemängelte. Aber auch die Royalisten kritisierten Rochefort scharf[216]. 1895 nach Frankreich zurückgekehrt, erscheint er in der Karikatur von *Le Pèlerin* somit als Repräsentant einer geistigen Haltung, die jede Gelegenheit zur Profilierung wahrnimmt. Ob das Fehlen jeder echten Überzeugung – nicht zuletzt in weiten Kreisen der Bevölkerung – dem Licht des Glaubens nicht auf Dauer doch gefährlich werden kann, läßt der Künstler offen. Das noch offene Ergebnis des Kampfes ist im Bildtext bereits

[209] Zu Jules Ferry (1832–1893) vgl. HUTTON, Historical Dictionary, Bd. 1, S. 374–377, bes. S. 375.

[210] OZOUF, L'École, S. 231.

[211] Ibid., S. 65. Allg. zu René Goblet vgl. HUTTON, Historical Dictionary, Bd. 1, S. 423f.

[212] Zu Jaurès ibid., S. 492–494.

[213] Zu Henri Rochefort vgl. Jean-Claude GIRARD, Un polémiste à Paris. Henri Rochefort, Paris u. a. 2003.

[214] Vgl. dazu Kap. 3.2.2.

[215] FISCHER, Wer löscht das Licht, S. 80, Abb. 125.

[216] Am 28. 1. 1893 beispielsweise stellte Vignola für *Le Triboulet* Rochefort als Herausgeber des *Intransigeant* mit einer erloschenen Laterne dar, die er fassungslos betrachtet: »La lanterne reste, mais la mèche s'use«.

angedeutet: »Un flambeau qui en grillera encore quelques-uns avant de s'éteindre!« Zugleich wird darin auf die immanent christliche Symbolik des Kerzenmotivs angespielt, die das Opfer Christi spiegelt[217]. Erlöschen wird diese als machtvolle Leuchtfackel wirkende Kerze nur, wenn sie heruntergebrannt ist, aber kaum, weil sie mit dem (viel zu kleinen) Löschhut traktiert wird. Das Motiv der Sonnenfinsternis mutiert in der christlichen Karikatur zum am Himmel sonnengleich erstrahlenden Antlitz des Gekreuzigten, das einige Freimaurer durch eine Barrikade aus Lügen und Hass abschirmen wollen: Die Strahlkraft des *soleil catholique* wirkt jedoch so machtvoll, daß der Versuch mißlingt[218]. Gleichzeitig wird so der symbolischen Verschmelzung von Republik und Sonne ein Konkurrenzmodell entgegengesetzt[219]. Ähnlich verhält es sich mit einem anderen Blatt von Lemot mit dem Titel: *Les insectes nocturnes veulent détériorer le soleil de la liberté religieuse* (Abb. 34)[220]. Die Kirche, dargestellt als kolossale Engelsstatue, hält in ihrer hoch erhobenen Hand eine Fackel mit einem flammenden Stern, der sein Licht in alle Welt aussendet. Die Monumentalität des personifizierten Glaubens läßt die winzigen Angreifer doppelt lächerlich erscheinen. Sie bemühen sich, mit Gerüsten oder Leitern bis zum Licht vorzudringen, um es mit ebenfalls winzigen Löschhütchen zu bekämpfen. Bei genauerem Hinsehen entpuppen sie sich als Vertreter verschiedener historischer Epochen seit dem 18. Jahrhundert, die ihr Scheitern im Kampf gegen die Kirche verbindet. Die Ähnlichkeit der monumentalen Gestalt mit der Freiheitsstatue ist augenfällig und sicherlich kein Zufall. Bartholdis Personifikation eines politischen Freiheitsideals, in das auch freimaurerische Tendenzen eingeflossen sind[221], wird nunmehr das Ideal der Glaubensfreiheit entgegengestellt, was über die Verteidigung der katholischen Kirche und ihrer Position in der französischen Gesellschaft weit hinausgeht.

[217] SEIDEL, Kerze, S. 64f.

[218] A. LEMOT, *Tentative d'éclipse*, in: *Le Pèlerin*, 10.9.1905. Der komplette Bildtext der vierteiligen Karikatur lautet: »1. Le soleil catholique, radieux, brille d'un vif éclat. 2. Offusquant la clique franc-maçonne et sectaire, ennemie de la lumière. On complote et l'on décide de l'éclipser. 3. Au moyen d'un paravent: chacun porte sa planche de haine, de mensonges et de calomnies. 4. Autant en emporte le vent! Tout s'écroule et le radieux soleil continue à briller«. Der Hintergrund dieser Karikatur war die Sonnenfinsternis vom 30.8.1905, die in der vorhergehenden Ausgabe von *Le Pèlerin* bezüglich der Verdunkelung von verschiedenen Orten der Welt eingehend beschrieben wurde. Die Sonnenfinsternis war also auch in kirchlicher Sicht nur noch ein natürliches Phänomen, und kein göttliches Omen mehr. Drei Jahre später, bei der Sonnenfinsternis vom 12.7.1908, beschrieb ein Artikel in *Le Pèlerin* eingehend damit verbundenen Aberglauben. Eine Illustration zeigt das Entsetzen eines afrikanischen Dorfes, das klar als kulturelle Unterlegenheit dargestellt wird: »Les Nègres africains ont vu la dernière éclipse de soleil avec moins de calme que les Parisiens«.

[219] Zu Bild der *République-Soleil* vgl. Kap. 6.1.

[220] *Le Pèlerin*, 10.3.1901.

[221] Vgl. Maurice AGULHON, Bartholdi et le soleil, in: Gazette des beaux-arts 89, Bd. 119, 1 (1977), S. 187–191, Anm. 9

Abb. 34 A. Lemot: Les insectes nocturnes veulent deteriorer le soleil de la liberté religieuse, in: Le Pelerin, 10.3.1901. Bibl. de Valpre, Ecully.

Das Motiv der liberalen Lichtauslöschung kulminiert schließlich im ins Absurde verzerrten Bild René Vivianis: Bei der Bildung eines neuen Kabinetts unter Georges Clemenceau am 25. Oktober 1906 wurde erstmals ein Arbeitsministerium unter der Leitung des Anwalts und Journalisten René Viviani (1863-1925) gebildet; »un député socialiste indépendant, brillant orateur et anticlérical farouche«[222]. Am 8. November 1906 präsentierte der neue Arbeitsminister sein Programm vor der Abgeordnetenkammer und glitt dabei rasch in ein antiklerikales Fahrwasser hinüber:

Nous avons arraché les consciences humaines à la croyance. Lorsqu'un misérable, fatigué du poids du jour, ployait les genoux, nous l'avons relevé, nous lui avons dit que derrière les nuages il n'y avait que des chimères. Ensemble, et d'un geste magnifique, nous avons éteint dans le ciel des lumières qu'on ne rallumera plus[223].

Damit war Vivianis denkwürdige Karriere als Lichtauslöscher par excellence in der kirchlichen und kirchennahen Presse nicht mehr aufzuhalten. Nicht nur in Verbindung mit dem Streik der Elektriker im Frühjahr 1907, bei dem in der Tat über zwei Nächte in Paris die Lichter ausgingen[224], sondern auch ganz unabhängig davon und über Jahre hinweg bis zum Vorabend des Ersten Weltkrieges erschien das Bild des die himmlischen Lichter jeder Art bekämpfenden Ministers immer wieder, was sich auch nach seinem Rücktritt unter der neuen Regierung Briand im Jahr 1910 nicht änderte[225]: Im Dezember 1908 wird Viviani anläßlich einer Luftschiffahrt karikiert – mit dem *éteignoir* versucht er, Sonne und Sternen beizukommen: »De ce coup-là je les tiens...!!!«[226].

Anläßlich der Passage des Kometen Halley im Jahr 1910 versucht Viviani in Begleitung von Émile Pataud, dem führenden Gewerkschaftsfunktionär der Elektriker[227] wiederum, alle Himmelslichter auszulöschen (Abb. 35)[228]. Der Kommentar des Zeichners Bréger lautet: »Halley-z'y, Messieurs«. Als besonders langlebig erweist sich das Bild im Zusammenhang mit dem Fest der Epiphanie am 6. Januar: Im Jahr 1912 zeigt *Le Pèlerin* Viviani, der fassungslos der dem Stern folgenden Karawane nachblickt: »Ah, voilà une étoile

[222] CHASTENET, Histoire, Bd. 2, S. 27. Allg. zu René Viviani: HUTTON, Historical Dictionary, Bd. 2, S. 1057f.

[223] Die komplette Rede findet sich zum Beispiel in der Tageszeitung *L'Événement*, 9.11.1906. CHASTENET, Histoire, Bd. 2, S. 34: Die *affichage* der Rede wurde mit 340 gegen 128 Stimmen beschlossen.

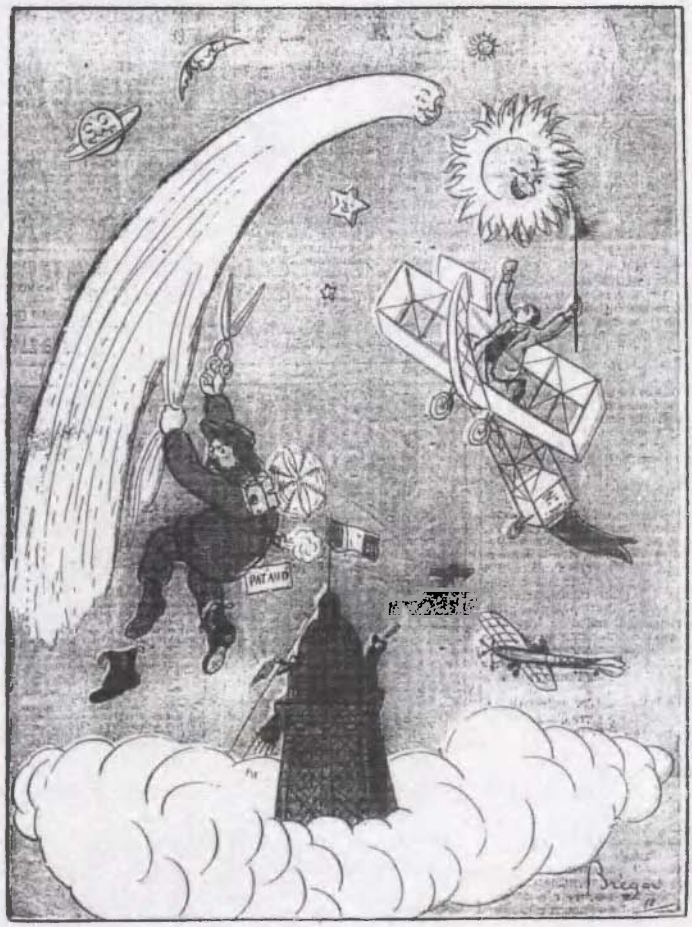
[224] Vgl. dazu Kap. 9.2.2.

[225] Auch jenseits des Antiklerikalismus wurde das *éteignoir* René Vivianis unmittelbares Attribut. Kurz vor den am 26. April 1914 stattfindenden Wahlen zeigt ihn auch Charles Léandre als Lichtauslöscher mit dem *éteignoir* (*Le Rire*, 11.4.1914). Der Karikaturist nimmt den bereits vor den Wahlen absehbaren Rücktritt des Président du Conseil, Doumergue zugunsten von Viviani vorweg, der mit seinem Löschhut die Laterne löschen will, mit der eine degenerierte Ausgabe der Marianne Doumergues Kabinett erhellt. Zu den Wahlen von 1914 vgl. CHASTENET, Histoire, Bd. 2, S. 588-590.

[226] *Le Triboulet*, 6.12.1908.

[227] Vgl. Kap. 8.2.2.

[228] *Le Pèlerin*, 29.5.1910.



Grand concours d'extinction de la Comète entre MM. Viviani, Pataud et consorts.

Abb. 35 Breger: Halley-z'y, messieurs. Grand concours d'extinction de la comète entre MM. Viviani, Pataud et consorts, in: Le Pèlerin, 29.5.1910. Bibl. de Valpré, Ecully.

que j'ai oublié d'éteindre!«[229] Und noch 1914 wiederholt sich dieses Motiv, diesmal in der Interpretation von Brousset: Viviani will, auf den Schultern eines seiner Begleiter sitzend, dem Stern mit seinem Löschhütchen endlich nahe kommen – und scheitert: »Ils ont beau se guinder et menacer l'étoile de leurs éteignoirs: l'étoile est toujours là!«[230]

Ein Jahr zuvor hatte Brousset beim selben Anlaß drei Schuljungen dargestellt, denen einer der *Rois mages* den als Kreuz aufstrahlenden Stern zeigt: »Voilà l'étoile... Suivez-là...«[231]. Das Licht des Glaubens wird also gegen alle Anfechtungen weitergetragen in die nächste Generation. Gerade Persönlichkeiten wie René Viviani erwiesen dem Laizismus, der schließlich für die Glaubens- und Gewissensfreiheit stand, letztlich keinen Dienst. Die gespaltene Haltung der Öffentlichkeit zur Konfrontation von Staat und Kirche, die unter verschiedenen Regierungen mehr oder weniger stark war, spiegelt sich schon in dem kritischen Vergleich des republikanischen mit dem christlichen Verheißungsmodell, wie etwa in Paul Balluriaus Karikatur *La Marche à l'étoile*.[232] Der hellstrahlende Stern, dem die ›Gläubigen‹, nämlich die Beamten, wie hypnotisiert folgen, ist nurmehr das irdische Versprechen von Beförderung und sozialem Aufstieg[233]. Der ideelle Wert der Republik wird hierbei ebenso angezweifelt wie der – im Kontext der betreffenden Ausgabe *Noël* von *L'Assiette au beurre* – spirituelle Gehalt der Religion. Besonders vor dem Hintergrund der Dreyfusaffäre erscheinen Kirche und Staat dem sozialkritischen Betrachter als durchaus ebenbürtige Verbündete[234]. Die Kritik an einem fanatisierten Antiklerikalismus, der keinen Respekt vor Andersdenkenden kennt und der sich somit zwangsläufig auf dem Niveau derselben Intoleranz wiederfindet, die er anprangert, spiegelte sich im Zuge der *séparation* auch in Satiremagazinen mit vorher eher kirchenkritischer Grundhaltung wider. Ein besonders aussagekräftiges Beispiel wurde bereits 1903 in *Le Rire*[235] veröffentlicht (Abb. 36): Ferdinand Gottlobs Karikatur *La fin*[236] bezieht sich auf das am 20. November 1903 angenommene *programme de sécularisation complète de l'État*, das endgültig allen Orden die Erteilung von Unterricht untersagte. Émile Combes (1835-1921)[237], Président du Conseil seit Juni 1902,

[229] BRÉGER, in: *Le Pèlerin*, 7.1.1912.
[230] *Le Pèlerin*, 4.1.1914.
[231] *Le Pèlerin*, 5.1.1913
[232] *L'Assiette au beurre* No. 39, 28.12.1901 (= *Noël*). Ein ähnliches Motiv hatte André Gill schon am 5.1.1873 in *L'Éclipse* veröffentlicht: *L'Adoration des Mages* zeigt die Monarchisten, die dem verheißungsvollen Stern mit der Krone folgen.
[233] »Puis, une étoile apparaît, manifestation mystérieuse et tangible d'un bonheur antérieurement promis, d'où sans doute le nom... promotion«.
[234] Vgl. dazu bes. Kap. 8.3.
[235] Zu antiklerikalen Tendenzen in *Le Rire* vgl. LETHÈVE, Caricature, S. 80–82.
[236] *Le Rire*, 28.11.1903.
[237] Zu Combes vgl. Gabriel MERLE, Émile Combes, Paris 1995, bes. S. 301-304; HUTTON, Historical Dictionary, Bd. 1, S. 209f. Das satirische Schweizer Magazin *Nebelspalter* (erschienen in Zürich) thematisiert dies im Zusammenhang mit dem elektrischen Licht: Am 6.8.1904

Abb. 36 Ferdinand Gottlob: La Fin. Tu vois bien qu'il fond!... Un bon mouvement: eteins-le!, in: Le Rire, 28.11.1903. Bibl. Forney, Paris.

setzte damit zwar das Werk seines Vorgängers Waldeck-Rousseau fort, doch der militante Antiklerikalismus seiner Politik, die als *combisme*[238] in die Geschichte eingehen sollte, stieß auf Widerstand: »Aux applaudissements des

erschien die Karikatur *À l'epoque des hannetons* von F. Boscovitz: Das Sujet der verderbenbringenden Begierde zeigt ins Licht einer Glühbirne fliegende Maikäfer mit Klerikerhüten. Der Lampenschirm ist eine phrygische Mütze mit revolutionärer Kokarde, darauf steht: *Aufklärung*. Die abstürzenden Motten werden von Emile Combes zusammengefegt und in einen Sack gefüllt, der die Aufschrift *nach Rom* trägt. Vgl. GRAND-CARTERET, Contre Rome, S.219. Auffallend ist, daß in Frankreich vergleichbare Verbindungen zwischen Combes' antiklerikaler Politik und elektrischem Licht nicht festgestellt werden konnten.

[238] Vgl. zu diesem Begriff MERLE, Emile Combes, S.396–419. Zur Rolle der Karikatur ibid., S.398.

radicaux, mais à la colère de Waldeck-Rousseau, il transforme la loi de 1901, de loi de contrôle en loi d'exclusion«[239].

Die royalistische Zeitschrift *Le Triboulet* etwa bediente sich zur Darstellung dieser Politik des traditionell antiklerikalen Bildes der Fledermaus und stellte Combes als schwarzen Vampir dar, bereit, Frankreich das Blut auszusaugen[240].

Die Hoffnung auf einen Politikwechsel durch die Absetzung Combes' richtete sich auf den Präsidenten der Republik, Émile Loubet[241], was die Karikatur *La Fin* thematisiert: Loubet betrachtet Combes, der in Gestalt einer tropfenden Kerze vor ihm auf dem Tisch steht. Marianne beugt sich zu dem Präsidenten herab und hält ihm ein Löschhütchen mit der Aufschrift *tolérance* entgegen: »Tu vois bien qu'il fond!... Un bon mouvement: éteins-le!«

Combes' politisches Ende steht ohnehin kurz bevor, das Eingreifen des Präsidenten würde seinen Niedergang nur beschleunigen – und das Ansehen der Republik wiederherstellen. Diese nämlich ist durch Combes' Politik aus dem Gleichgewicht geraten. Die von der Innenseite des Balkongitters her gesehene Initiale »RF« erscheint verdreht, so wie das republikanische Prinzip der Toleranz von Combes offenbar umgekehrt wurde. Wenn der Künstler also das Löschhütchen als traditionelles Symbol der Intoleranz zum Toleranzinstrument umwandelt, so bezieht er sich damit ganz direkt auf die Verkehrung der Verhältnisse und die aus dem Gleichgewicht geratene Idee der Republik. Marianne mit der phrygischen Mütze muß sich scheinbar selbst in Erinnerung bringen – als Vertreterin aller Franzosen, auch der gläubigen. Aufgrund der perspektivischen Verzerrung sieht es so aus, als könne sich das Löschhütchen jederzeit auf die spiegelverkehrten Initialen herabsenken: Die Personifikation der Republik ist also im Begriff, nichts anderes als ihren eigenen Namen, der für ihre Ideale steht und der hier mit aller Konsequenz ins Gegenteil verkehrt wurde, auszulöschen – eine verschlüsselte Anspielung auf die Tatsache, daß die Republik sich gegen den Président du Conseil zu Wehr setzen muß, um

[239] Serge BERSTEIN, Pierre MILZA, Histoire de la France au XX^e siècle, Bd. 1: 1900–1930, Paris 1990, S. 46f.: Eine unmittelbare Folge daraus war der Abbruch der diplomatischen Beziehungen mit dem Vatikan. In seiner Jugend wollte Combes Priester werden. Darauf bezieht sich eine Karikatur mit dem Titel *La calotte ou? ou?* in *Le Triboulet* vom 2.11.1902: Combes steht, von einem riesigen Löschhut fast völlig bedeckt, vor dem Teufel: »Lucifer (avec intérêt): Alors vous, Combes, un éteignoir c'est tout ce que vous gardez de l'habit ecclésiastique? Combes (virilement): Je le ferai peindre en rouge!« Das ironische Spiel mit der faktischen Gleichsetzung von *calotte* und *éteignoir* münzt das Bild der völligen Ignoranz auf den Antiklerikalismus um: Die Leugnung Gottes bewahrt Combes nicht davor, dem Teufel zu verfallen, wobei seine rettungslose Verdammnis durch das Motiv des ausgelöschten (Glaubens-)Lichts nur noch unterstrichen wird.

[240] *Le Triboulet*, 9.10.1904: *Le Vampire Combes de 1904*: »C'est lui! Aujourd'hui! Le cauchemar de la pauvre France!« Daß mit Frankreich aber keineswegs die Republik gemeint ist, zeigt eine Karikatur, die am 25.9.1904 in *Le Triboulet* erschien: Nun ist die Republik die bedrohliche Fledermaus über dem nächtlichen Paris: »La Fiancée de Combes. Rêver de la République, c'est le cauchemar de tout homme de bon sens«.

[241] Émile Loubet (1838–1929), von 1899–1906 siebter Präsident der III. Republik. Vgl. HUTTON, Historical Dictionary, Bd. 1, S. 579f.

ihre Identität zu wahren. Denn trotz aller Kritik war die am 9. Dezember 1905 angenommene *loi sur la séparation des Églises et de l'État* untrennbar mit dem Toleranzgedanken und der Gewissensfreiheit verbunden[242]. Aristide Briand, als Minister des Ressorts *de l'Instruction publique et des Cultes* für das Gesetz verantwortlich, wurde nicht müde zu betonen, daß die Republik »areligiös« und nicht etwa »antireligiös« sei[243]. Der Karikaturist Charles Léandre stellt ihn für *Le Rire*[244] am 31. März 1906 in Ausübung seines Amtes dar – ausgerüstet unter anderem mit einer Kneifzange, die wohl zur unmittelbaren Durchsetzung der Trennung dienen soll und einem Löschhut – der jedoch mit dem Bekenntnis des Ministers zur religiösen Freiheit nicht vereinbar ist. Die Kappung und Auslöschung der traditionellen Bindung an die Kirche mußte zwangsläufig die Einschränkung der Freiheit einer großen Bevölkerungsgruppe nach sich ziehen. Die Unvereinbarkeit zwischen dem säkularen Denken der einen und der tiefen religiösen Verwurzelung der anderen machte sich in seiner ganzen Tragweite in einer der folgenschwersten Auswirkungen des Gesetzes bemerkbar; der Erstellung der sogenannten Inventarlisten: Nach Artikel 2 lehnte der Staat jegliche Finanzierung der Kulte ab. Das Eigentum der religiösen Gemeinschaften gehörte streng genommen ebenfalls dem Staat, sollte aber den neu definierten sogenannten *associations cultuelles* zur Ausübung ihres Glaubens rücküberstellt werden. Die dafür notwendige genaue Erfassung der Güter – und damit die als Sakrileg empfundenen Öffnungen der Tabernakel – führte in vielen ländlichen Gegenden zu blutigen Zusammenstößen zwischen Regierungsbeauftragten und Gläubigen, deren letztendliche Konsequenz der Rücktritt der Regierung Rouvier war[245]. Die antiklerikale Presse mutmaßte dagegen, die Kirche wolle die vertuschten Folgen ihrer vielfältigen Verbrechen verbergen[246]. Darüber hinaus schienen der materielle Besitz und das Arsenal an sakralen Gegenständen nicht zuletzt die geheime geistige Macht der Kirche zu repräsentieren: Moloch etwa stellte das Inventar der Kirche als Ansammlung reaktionärer Requisiten wie dem Löschhütchen dar[247], das als potentielle Waffe im Kampf gegen die Republik dienen könnte. Diese Befürchtung ist – gerade im Hinblick auf den Kampf zwischen Licht und Finsternis – keineswegs

[242] Vgl. dazu den Beginn des ersten Artikels des Gesetzes: »La République assure la liberté de conscience. Elle garantit le libre exercice des cultes«. Der gesamte Gesetzestext in Jean-Marie MAYEUR, La séparation des Églises et de l'État, Paris 1991, S. 169–180.

[243] Georges BONNEFOUS, Histoire politique de la Troisième République, Bd. 1, L'avant-guerre (1906–1914), Paris 1965, S. 41.

[244] Der Untertitel lautet: *M. Aristide Briand. Grand Maître de l'Instruction publique et gendarme des cultes.*

[245] Zur Frage der Inventare vgl. MAYEUR, Séparation, S. 91–119.

[246] *L'Assiette au beurre* etwa zeigte am 3.11.1906 das Blatt *Le Curé* von Jules Grandjouan: Ein Priester versteckt die Leiche vermutlich seines eigenen heimlichen geborenen Kindes im Sakristeischrank: »Comme ils n'oseront jamais faire l'inventaire«. Vgl. dazu LANGEMEYER, Bilderwelten II, S. 168, Kat. 128.

[247] Vgl. *Le Radical*, 12.2.1906.

zu unterschätzen. Dies zeigt beispielsweise ein 1907 in der Zeitung *L'Action* veröffentlichter Artikel des Anatomieprofessors Charles Debierre:

La lutte qui dans l'éternel combat a mis face á face ›les ouvriers de la lumière et les complices de la nuit‹, n'est donc pas terminée. [...] La République ne se débarrassera de l'Église, l'éternelle ennemie de la lumière et du progrès, qu'au fur et à mesure qu'elle chassera du for intérieur de ses enfants les obscures idoles que des siècles d'ignorance et de magie y ont sculptées[248].

Gerade die Reaktion des Papstes Pius X. auf das Separationsgesetz mußte nicht nur auf die Antiklerikalen wie ein Aufruf zum Krieg gegen die eigene Regierung wirken. Schon der erbitterte Widerstand gegen die Inventare war durch die im Februar 1906 erschienene päpstliche Enzyklika *Vehementer nos* ermutigt worden. Im August desselben Jahres griff Pius X. mit einer weiteren Enzyklika mit dem Titel *Gravissimo Officii* das Separationsgesetz erneut scharf an[249]. *Le Pèlerin* kommentiert dies am 27. Januar 1907 mit der Karikatur *Le pape a parlé* von Lemot (Abb. 37): Während eine Gruppe Geistlicher auf den Knien andächtig die strahlende Sonne anbetet, in welcher das Bild von Pius X. erscheint, ergreifen die Vertreter des Laizismus die Flucht vor diesem Licht, das einer von ihnen offenbar mit einer schwachen Handlaterne ersetzen wollte[250]: »Fiat lux! Ceux que la lumière fortifie et ceux qu'elle gêne!« Die hierin bereits anklingende mögliche Gefahr für den inneren Frieden und die Einheit des Landes zeigt dagegen Charles Léandre eindringlich in seiner Karikatur *Ignis Ardens*, die am 16. Februar 1907 die Titelseite von *Le Rire* schmückte. Der Titel des Bildes bezieht sich direkt auf den Papst. Er geht zurück auf die sogenannte Prophezeiung des Malachias, die für alle Päpste bis zur Endzeit kurze Sinnsprüche enthält[251]. Pius X. wird darin tatsächlich als »Ignis Ardens« beschrieben, was Léandre in eklantanten Widerspruch zum christlichen Feuer der Liebe darstellt: Der Papst schleudert eine Brandfackel auf die unter ihm liegende Stadt, was der Gekreuzigte hilflos kommentiert: »Le Christ. – Moi aussi, j'ai brûlé, mais c'était d'amour!« Der Papst wird hier als eine Art religiöser Anarchist[252] angeprangert, der seine Macht mißbraucht um Zwietracht zu säen. Auffallend ist, das Léandre, der ein Jahr zuvor Briand noch durchaus kritisch dargestellt hatte, nun den kirchlichen Machthabern das wesentlich größere Gewaltpotential zuweist. Das Mißtrauen gegenüber der Kirche als feindlicher Instanz war letztlich ebenso tief verankert, wie die vehemente Ablehnung der laizistischen Republik auf der anderen Seite.

[248] »Où en sommes-nous avec l'Église romaine?«, in: *L'Action*, 22.2.1907. Vgl. Mayeur, Séparation, S. 154.

[249] Bonnefous, Histoire politique, S. 6 bzw. S. 32f.

[250] Das etwa von Alfred Le Petit eingesetzte Motiv der durch die Laterne geblendeten klerikalen Nachtgeschöpfe wird so im Angesicht der Sonne außer Kraft gesetzt und überstrahlt.

[251] Michael Richter, Johannes Allendorf, Malachias, in: Lexikon für Theologie und Kirche. 3., völlig neu bearbeitete Auflage, hg. v. Walter Kasper, 9 Bde., Freiburg u.a. 1993–2000, Bd. 6 (1987), S. 1232f.

[252] Zum Feuer in der kirchlichen Presse vgl. Kap. 5.4., zur Feuermetaphorik des Anarchismus vgl. Kap. 9.2.1.

Abb. 37 A. Lemot: Le pape a parlé! Fiat lux! Ceux que la lumière fortifie et ceux qu'elle gêne!, in: Le Pelerin, 27.1.1907. Bibl. de Valpré, Écully.

6.4. »Lumen in coelo«: Die Bildwelt von Kirche und Royalisten zwischen Erlösungserwartung und Dekadenzgefühl

Die republikanische Lichtsymbolik führte zu einer konsequenten Verschmelzung der historisch-politischen Begriffe *France* und *république*. Die strahlende *République-Soleil*, die das Land erhellt und dabei zugleich ihr Herrschaftsgebiet definiert, symbolisiert diese unauflösliche Einheit ebenso wie die personifizierte, die *lumières* verbreitende *France-République*[253]. Der Umwidmung des Begriffs *France* zur *République française* setzte die antirepublikanische Bildpublizistik entschiedenen Widerstand entgegen in der deutlichen Absetzung einer leidenden, hilfsbedürftigen *France* gegenüber der durch die Mächte der Finsternis symbolisierten Republik. Das republikanische Fortschrittsmodell erfuhr dabei eine völlige Umkehrung in der faktischen Gleichsetzung von überhöhter monarchischer Vergangenheit und einer ebenso verklärten Zukunftserwartung. Hierin spiegelt sich ein komplexes Wechselspiel von Dekadenz- und Fortschrittserwartung, von dem das Denken des 19. Jahrhunderts allgemein stark geprägt war und das durch die Niederlage von 1871 und die traumatische Erfahrung der Commune in Frankreich begünstigt worden war[254]. Die Beurteilung der *année terrible* als Strafe verstärkte im Frankreich der 1870er Jahre zunächst den gesellschaftlichen Einfluß der katholischen Kirche, was sich vor allem im Sacré-Cœur-Kult und einem neuen Aufblühen der Pilgerfahrten äußerte[255] und in direkter Opposition zur Republik stand: Endzeiterwartung, hysterisierte Frömmigkeit, Zukunftsfurcht und die Erwartung eines als Apokalypse angesehenen politischen Wandels [...]: »Alle aktuellen Ereignisse wurden [...] zur direkten Emanation des Kampfes zwischen Satan und Gott«[256].

Auffallend ist, daß die royalistische und kirchliche Bildpresse sich erst gegen Ende der 1870er Jahre formierte: Das bourbonisch-legitimistische Satiremagazin *Le Triboulet* wurde 1878 gegründet, *Le Pèlerin* wandte sich etwa zur selben Zeit dem Medium der Karikatur zu.

Durch die Berufung auf das Gottesgnadentum rückte die Bildwelt von *Le Triboulet* besonderes in den 1880er Jahren in enge Verwandtschaft zu *Le Pèlerin*[257]: Beide schmückten das Bild der zerstörerischen, alle traditionellen

[253] Vgl. dazu Kap. 5.1. bzw. 5.2. Zur Definition des republikanischen (Licht-)Raumes vgl. bes. Kap. 7.

[254] Wolfgang Drost (Hg.), Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte, Heidelberg 1986.

[255] Vgl. Gerd Krumeich, Jeanne d'Arc in der Geschichte: Historiographie – Politik – Kultur, Sigmaringen 1989, S. 164f. Zu Sacré-Cœur vgl. Kap. 6.3.

[256] Krumeich, Jeanne d'Arc, S. 165f.

[257] Dadurch rechtfertigt sich die gemeinsame Abhandlung von royalistischer und kirchlicher Bildkritik, wenn auch hervorzuheben ist, daß die kirchliche Bildkritik zum monarchistischen Modell stets auf Distanz blieb und eher den Weg des reinen Glaubens propagierte.

Werte in den Schmutz ziehenden, teuflischen Republik in einer kaum zu überschauenden Vielfalt immer weiter aus.

Erst die etablierte Republik nämlich, die *république opportuniste* der frühen 1880er Jahre, die auch konkurrierende Interessen von Jules Ferry und Léon Gambetta in einer handlungsfähigen Regierungspartei zu integrieren wußte[258], wurde für die Republikgegner zur Bedrohung[259]. Als das eigentliche Chaos überwunden war, wurde es in düsteren Visionen künstlich neu geschaffen, was dem Eingeständnis einer Niederlage von Seiten der Ultrakonservativen sehr nahe kommt:

> It became manifest that the trend of the times was running against them and that the ›beast of the Revolution‹ instead of being put to shame, reigned more supremely than ever. The sharp contrast which these traditionals made between the greatness of old France and the deplorable state of contemporary France could have served as a perfect basis for the elaboration of a theory of national decadence. Yet they did not succeed in producing any significant pessimistic philosophy in history[260].

Der unüberbrückbare Gegensatz zwischen vergangener Größe und gegenwärtigem Elend findet seine exemplarische Illustration in der zweiteiligen Allegorie *Autrefois – Aujourd'hui*, die am 30. Juli 1882 in *Le Triboulet* erschien (Abb. 38). Das erste Bild zeigt die in barocker Pose hoch über den Wolken auf der Weltkugel thronende Personifikation des monarchistischen Frankreich: In antikisierender Rüstung, mit Szepter und liliengeschmücktem Schild wird sie von der hinter ihr aufstrahlenden Sonne nimbiert. Die Anspielung auf die Sonnensymbolik Ludwigs XIV. und seine Devise *Nec pluribus impar* ist offensichtlich: Die Personifikation der französischen Monarchie wirkt selbst wie eine majestätische Sonne und erhält gleichzeitig die Aura der Heiligkeit. Das zweite Bild zeigt dagegen den bejammernswerten Zustand der republikanischen Gegenwart: Als Sitz dient der verelendeten Gestalt in Lumpen nun eine Bombe, neben ihr liegt eine rauchende Brandfackel auf dem Boden, im Hintergrund sind Ruinen zu erkennen, die sich gegen den nächtlichen Himmel abzeichnen. Die phrygische Mütze steht im Kontrast zu der in sich gekehrten Haltung des mit der Hand aufgestützten Kopfes, die in der ikonographischen Tradition von Melancholiedarstellungen steht[261]. *France*

[258] Caron, Frankreich im Zeitalter des Imperialismus, S. 364f.

[259] Erst zu diesem Zeitpunkt tritt auch der politisierte Jeanne-d'Arc-Kult in den Vordergrund: Im Jahr 1878 wurde erstmals der Todestag von La Pucelle, der ebenso wie der Todestag von Voltaire auf den 30. Mai fällt, zur öffentlichen Formation der Republikgegner genutzt. Vgl. Krumeich, Jeanne d'Arc, S. 176. Ibid., S. 182: »Es ist deutlich sichtbar, daß sich im ›Schatten Voltaires‹ und angesichts der siegreichen Republik eine entscheidende Veränderung der katholischen Jeanne-Perzeption vollzogen hatte. Jeanne d'Arc war nunmehr in den integristischen Kreuzzug gegen die Republik und für das ›wahre Frankreich‹ [...] miteinbezogen«.

[260] Swart, Sense of Decadence, S. 144f.

[261] Vgl. dazu besonders Dürers berühmte Darstellung *Melancholia*. Vielfältige Bildbeispiele aus verschiedenen Epochen in: Hanna Hohl, Saturn, Melancholie, Genie, Hamburg 1992.

wurde, ihrer monarchistischen Attribute beraubt, gegen ihren Willen in die Rolle einer *pétroleuse* gedrängt. Von den oft zitierten Darstellungen der abstoßend häßlichen, bulligen Alten[262] ist die zarte, großäugige, wenn nun auch verhärmte Gestalt allerdings weitest entfernt. Sie will das ihr zugedachte Requisit der *torche* nicht aufnehmen, sondern wendet sich wie Rat suchend dem Betrachter zu. Statt wie vorher über Zeit und Raum erhaben die Welt zu beherrschen, ist sie nun dem Unbill der republikanischen Gegenwart ausgeliefert, in der sich die äußerlich sichtbaren Narben der *année terrible* und der beklagte moralische Niedergang zu einem pessimistischen Bild der Hoffnungslosigkeit vereinen. Die offensichtliche Erlösungsbedürftigkeit der *France* impliziert, daß die Opposition zur Regierung der Forderung des Patriotismus Genüge leistet, der somit aus dem festen Gefüge des republikanischen Erziehungsmodells herausgelöst werden soll[263].

Die Verneinung eines generellen, unaufhaltsamen Niedergangs der Gesellschaft spiegelte nicht zuletzt die Hoffnung der Republikgegner auf die (Um-) Erziehbarkeit des *peuple*, der als von der Republik verblendet dargestellt wird:

> Although describing the present state of affairs in the darkest colors, they maintained that the nation itself was not decadent. Making an artificial difference between the true France and the existing political regime, they attributed the prevailing corruption of a few selfish politicians and some small groups of subversive elements like the Jews and the Freemasons[264].

Brousset konkretisiert in einer Karikatur mit dem Titel *Vers le gouffre* für *Le Pèlerin* im Jahr 1911 diese Sicht der laizistischen Erziehung. Die mit einer freimaurerischen Tracht und der phrygischen Mütze bekleidete Frauenfigur hält in der linken Hand eine erloschene Kerze empor, deren Rauchschwaden den Schriftzug *science officielle* in die Luft schreiben. Die andere Hand hält sie über die Augen des neben ihr gehenden Kindes, das unter dem Arm ein *manuel athée* trägt. Die Augen starr auf den hinter ihr gehenden Christus mit dem Kreuz gerichtet, gegen den sie ihre Kerze wie ein Waffe richtet, wird die *laïque* mit dem Kind in den Abgrund stürzen, wo hinter drohenden schwarzen Klippen die glutrote Sonne der Anarchie aufgeht: »La Science athée mène l'enfance à l'abîme, en lui dérobant la vue de notre Sauveur«. Das Gleichheitsdreieck[265], das die *Science athée* auf dem Gewand und als Symbol trägt, ist hier als direkte Antwort auf die befürchtete Anarchie zu verstehen: der Möglichkeit beraubt, die (christliche) Wahrheit zu sehen, erwartet alle das gleiche Schicksal – der Weg in den Abgrund. Die Freiheit, einen anderen Weg

[262] Vgl. dazu bes. Kap. 5.3. und 7.2.

[263] Zum republikanischen Patriotismus vgl. Kap. 6.2.

[264] SWART, Sense of Decadence, S. 144f.

[265] Zur Verbreitung des Dreiecks und allgemein der freimaurerischen Symbolik in der *libre pensée* während der III. Republik vgl. Jacqueline LALOUETTE, La libre pensée et la symbolique iconographique révolutionnaire (Troisième République), in: Archives de sciences sociales des religions 33 (1988), S. 65–85.

Abb. 38/1 K. Nit oder Nif (Signatur nicht zu entschlüsseln): Autrefois – Aujourd'hui, in: Le Triboulet, 30.7.1882. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 38/2

zu wählen, läßt die Republik ihren Kindern nicht. Diese Kritik ist um so schärfer, als sie das Grundkonzept der *lumières*, die selbständige Nutzung der eigenen Erkenntnisfähigkeit, in Frage stellt. Unklar bleibt, ob die fanatische *Science athée* den Abgrund, in den sie sich und das Kind führt, nicht sieht, oder ob sie den Absturz in Kauf nimmt, um den ihrer Meinung nach einzig richtigen Weg bis zur äußersten Konsequenz zu verfolgen.

Die so kompromißlos durchgeführte Minimierung des Einflusses der Kirche thematisiert Lemot im Jahr 1910[266]. Die Karikatur *Essayons la persuasion* zeigt die monumentale weibliche Personifikation des Glaubens, der man im Tausch gegen ihre prachtvolle Kirche, symbolisiert durch Sacré-Cœur, eine winzige, von den Logenmeistern selbst konstruierte Hütte anbieten will: »Voyons, chère Madame, ne vous obstinez plus à rester chrétienne! Regardez le gentil petit temple modern style que nous avons construit! Ça ne vous dit rien?...« Die beiden Freimaurer, die das Tauschgeschäft vornehmen, sind eindeutig als Juden dargestellt, die das Christentum untergraben wollen[267]. Dieser Verschwörungsmythos wurde besonders im Zuge der Dreyfusaffäre in der kirchlichen Presse wieder aktuell[268].

Doch bereits die Umwidmung des Pantheon von der Kirche zur Grabstätte der *grands hommes* nach dem Tod von Victor Hugo im Jahr 1885 war von Seiten der Kirche als freimaurerische Verschwörung und Werk des Teufels interpretiert worden[269].

Gegen den Vorwurf von Seiten der Freimaurer, die Verbreitung der *lumières* zu verhindern, konterte die Kirche ihrerseits mit harscher Kritik an der Selbstmystifizierung der Logen, deren Licht lange nicht allen leuchte:

> Tous ces puissants disciples du grand architecte prétendent encore apporter au monde la lumière, et celle qu'ils nous donnent n'éclaire que le ›troisième appartement‹. Le peuple qui loge dans les combles n'est point digne de ce mystique éclairage; l'étoile symbolique ne lui dispense pas ses rayons; les initiations irradiantes sont refusées; la mourante veilleuse de scepticisme souffrira bien à sa mansarde[270].

Dagegen wird die für alle offene Kirche zum alle Menschen einigenden Band stilisiert.

Die hinter Sacré-Cœur majestätisch emporsteigende Sonne steht so nicht nur in Konkurrenz zum Absolutheitsanspruch der republikanischen Sonne, sondern symbolisiert gleichzeitig die hinter Kirche und Glauben stehende, unermeßliche göttliche Macht.

Die weit ausgreifenden Sonnenstrahlen unterstreichen die raumbeherrschende Wirkung des gewaltigen Sakralbaus, der als magisches Zentrum der

[266] *Le Pèlerin*, 17.7.1910.

[267] Vgl. dazu die oben zitierte Passage von SWART, Sense of Decadence, S.144f.

[268] Zur Rolle der Kirche in der Dreyfusaffäre vgl. Maurice LARKIN, Church and State after the Dreyfus Affair. The Separation Issue in France, London 1974. Zu antisemitischen Mechanismen in der zeitgenössischen Karikatur allg. vgl. TILLIER, Républicature, S.89–97.

[269] BEN-AMOS, Sacred center, S.494f.

[270] »Obscurantistes!«, in: *La Croix*, 25.5.1900, S.1.

Kraft Gottes und der Gläubigen wirkt. Schon sechs Jahre zuvor veröffentlichte *Le Pèlerin* eine Allegorie, die Sacré-Cœur als Phänomen des Glaubenslichts darstellt. Die gekrönte *Église*, die das Wappen des Papstes in der Hand trägt, lüftet einen Vorhang und gibt den Blick frei auf die in blendendem Weiß erstrahlende Kirche, vor der die Gläubigen ergriffen auf die Knie sinken: »Malgré les sectaires, La France reste fidèle au Sacré-Cœur«[271]. Besonders aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang die Formulierung *La France*, die hier eindeutig auf die Einheit der Gläubigen bezogen ist. Über die sonst üblichen Personifikationen weit hinausreichend, wird hier also direkt an das wahre, nicht dekadente Frankreich appelliert, das mit der christlichen Bevölkerung gleichgesetzt wird. Die kirchenfeindliche Politik ist ein Unrecht gegen Schutzbefohlene, die sich deshalb um so enger im Glauben zusammenschließen.

Entsprechende Tendenzen einer Gegenrevolution finden sich auch in der Bildsprache der Monarchisten: Wenn auf einer Darstellung wie *Une grève imminente*[272] die Angehörigen verschiedener sozialer Gruppen – seien es Matrosen, Offiziere, Arbeiter oder Bessergestellte – vereint zu der verheißungsvoll am Himmel leuchtenden Verkörperung der Monarchie strömen und die abgerissene *République* vor einem Berg von zu Boden geworfenen phrygischen Mützen zurücklassen, so vollzieht sich darin auch eine erstaunliche Indoktrination des Begriffs *grève* und der *foule* im besonderen. Der in Erinnerung an Commune und Revolution gefürchtete Streik als Machtmanifestation der Menge[273] verwandelt sich vom Auslöser von Chaos und Anarchie zu einer Art kollektiver Erwartungsumkehr: Von der Republik enttäuscht, wendet sich das geläuterte *peuple*[274] der gottgewollten Monarchie zu, deren Position am Himmel ein konkretes Erlösungsversprechen beinhaltet. Das neu vereinte Frankreich geht in dieser Vision einen idealisierten Weg zum Licht – und vollzieht den von den Monarchisten herbeigesehnten moralischen Fortschritt in die Vergangenheit.

Der als kompromißlos und zunehmend fanatisiert empfundene Laizismus, der auf konservativer Seite als nicht mehr gutzumachender Verrat Frankreichs an seiner Tradition und Geschichte empfunden wurde, äußerte sich schließlich in der Gleichsetzung der Regierung mit höllischen Monstern, aus den Tiefen hervordringenden Geschöpfen der Finsternis. *Le Triboulet* schickt 1887 die mit dem Flammenschwert bewaffnete Monarchie in den Kampf gegen die Schlange *Radicalisme-Anarchie* mit der phrygischen Mütze, die dem Ei des *Opportunisme* entspringt[275]. Die Republik ist und bleibt in welcher

[271] CARRIER in: *Le Pèlerin*, 12.6.1904.
[272] J. BLASS in: *Le Triboulet*, 30.5.1886.
[273] Dazu allg. Danielle TARTAKOWSKY, Le pouvoir est dans la rue. Crises politiques et manifestations en France, Paris 1998. Zur Rolle der befriedeten Menge innerhalb der republikanischen Festkultur vgl. Kap. 7.
[274] Zur Unterscheidung zwischen *foule* und *peuple* vgl. bes. Kap. 8.1.
[275] BLONDEL, *In Hoc Signo Vinces*, in: *Le Triboulet*, 9.1.1887.

Ausprägung auch immer die Verkörperung des Bösen und die Brutstätte des Aufruhrs schlechthin.

Auf kirchlicher Seite kulminierte der Kampf gegen die satanische Republik nach der 1905 erfolgten *séparation*: *Le Pèlerin* zeigt etwa 1908[276] anläßlich des 1200. Geburtstags des Mont-Saint-Michel den Erzengel im Kampf mit dem die Schürze der Freimaurer tragenden Drachen, während die an einen Felsen gekettete France ihre Erlösung erwartet: »Reviens, saint Michel, chef de l'armée du Bien, reviens encore une fois combattre le chef de l'armée du Mal«. Der kompromißlose Kampf zwischen Gut und Böse, der im archetypischen Bild des den Drachen tötenden Engels gewonnen wird[277], appelliert einmal mehr an die Konstruktion einer endzeitlichen Erlösungserwartung: die Überwindung der als freimaurerisch verabscheuten Republik kommt in dieser Vorstellung dem jüngsten Gericht nahe. Ein halbes Jahr später zeigt *Le Pèlerin* St. Michel zusammen mit Jeanne d'Arc als *gages d'espoir*, die *France* unter dem Schutz des lichtstrahlenden Kreuzes über den Sumpf der Höllentiere hinweggeleiten (Abb. 39)[278]: »Malgré les efforts du mal, la France est bien gardée par ses protecteurs célestes«. In Verbindung mit dem Jeanne-d'Arc-Kult verbildlicht sich hier die von Gert Krumeich umrissene »Periode extremer Polarisierung«[279] seit den 1890er Jahren, wobei sich das Thema der Revanche in offenkundig religiöser Verstrickung gegen die eigene Regierung richtet[280]. Auch allgemein wird das Symbol des Monsters zum Ausdruck für Dekadenzerwartungen und politische Ängste. Bereits 1881 verwendet *Le Triboulet* das verbreitete Motiv der verderbenbringenden Begierde um die Bedrohung des geschwächten Frankreichs durch das Deutsche Reich zu dramatisieren[281]. Vom Kerzenschein angezogen, torkelt ein plumper Maikäfer in die Flamme. Das leuchtende Auge, das er wie einen Schwanz nach sich zieht, verdeutlicht, daß es sich um Léon Gambetta handelt, der stets mit seinem charakteristischen Glasauge karikiert wurde[282]. Als Kerzenständer fungiert Bismarck in der Gestalt eines lauernden Drachen, der gierig darauf wartet, daß der Käfer in seine Reichweite gelangt, womit auf den Plan eines Treffens zwischen dem Reichskanzler und dem französischen Außenminister angespielt wurde: »La fameuse entrevue! (ou celle qui se fera). / Oh! ça sera pas long, il ne pèsera pas lourd, l'hanneton, malgré son fort toupet!«

276 A. Lemot, *Le XII^e Centenaire du Mont-Saint-Michel*, in: *Le Pèlerin*, 11.10.1908.

277 Dazu allg. Alfons Rosenberg, Michael und der Drache. Urgestalten von Licht und Finsternis, Olten 1956.

278 A. Lemot, *Gages d'espoir*, in: *Le Pèlerin*, 18.4.1909.

279 Krumeich, Jeanne d'Arc, Titel von Kapitel 6 D (S. 200–215).

280 Ibid., S. 209: Direkt nach der Niederlage von 1871 hatte diese Konnotation in der aufkommenden Jeanne-Verehrung nur eine marginale Rolle gespielt.

281 *Le Triboulet*, 30.10.1881.

282 Vgl. dazu die Karikatur *L'Œil du maître* von Alfred Le Petit, die am 21.4.1870 in *La Charge* erschien und sich einer expliziten Lichtsymbolik bedient: Das überdimensionale, strahlende Auge Gambettas dominiert die ganze *assemblée* und deutet so bereits den politischen Wandel am Ende des II. Empire an.

Abb. 39 A. Lemot: Gages d'espoir. Malgre les efforts du mal, la France est bien gardée par ses protecteurs celestes, in: Le Pèlerin, 18. 4. 1909. Bibl. de Valpre, Ecully.

Dem Vergleich mit Bismarck ist Gambetta also in keiner Form gewachsen, und sein frecher Wagemut (*toupet*) wird als bodenloser Leichtsinn interpretiert. Gambetta selbst bezeichnete Bismarck schon 1878 als *monstre*[283], worauf die Karikatur möglicherweise Bezug nimmt. Um so stärker wiegt dadurch der Vorwurf, daß Frankreich unter unfähigen Repräsentanten diesem Ungeheuer ausgeliefert sei. Das unsichere nächtliche Umherirren des Maikäfers verdeutlicht darüber hinaus, daß in dieser Situation auch jedes noch so gefährliche Irrlicht angesteuert wird – mit dem unvermeidlichen bösen Ende.

Schon zu Beginn des Jahres 1880 hatte Grippas Gambetta ebenfalls in *Le Triboulet* als Ikarus dargestellt, zu Fall gebracht von einer strahlenden Sonne, die von der phrygischen Mütze überblendet wird, welcher aber bereits eine Krone übergestülpt wurde (Abb. 40)[284]. Die Antwort auf die zeitgleich in der republikanischen Bildpresse zelebrierte Krönung der *République-Soleil* mit dem rehabilitierten Revolutionssymbol ist unmißverständlich: Eine kurzzeitige Verdeckung der Sonne wird durch das monarchistische Symbol umgekehrt. Gambetta, der zu dieser Zeit auf dem Höhepunkt seiner Macht und unbestrittener Führer der Republikaner war[285], konnte sich so der republikanisch instrumentalisierten und domestizierten Sonne nähern, muß nun aber an der erwarteten Wiedergeburt der wahren Sonne zugrunde gehen. Der quasireligiöse Charakter dieses strafenden Lichts ist unbestreitbar. Noch deutlicher erscheint das Gegensatzpaar monarchistisch-christliche Sonne und phrygische Mütze in einer Vignettenillustration, die in den Anfangsjahren des *Triboulet* in nahezu jeder Ausgabe seinen Platz fand und damit in den Rang eines Bildmottos erhoben wurde: Der Titel *Lumen in coelo*[286] bezieht sich auf die strahlend aufgehende Sonne, über der das Symbol der Lilie am Himmel steht. Noch weiter oben sind ein Stern und darüber die Tiara des Papstes zu erkennen. Im unmittelbaren Kontrast zum gleißend hellen Sonnenraum ist die dunkle Seite des Himmels zu sehen, wo über der phrygischen Mütze mit der revolutionären Kokarde ein heftiges Gewitter niedergeht. Die Metaphorik des neuen Morgen steht hier ganz im Zeichen der göttlichen Vorsehung: Das Licht am Himmel symbolisiert den überirdischen Schutz, der das Übergreifen des republikanischen Unwetters im rechten Augenblick verhindert. Die Sonne und der ganze mit ihr verbundene Symbolkomplex des Lichts bleiben allein dem traditionell christlich geprägten Königtum vorbehalten. Die tief verwurzelte Ablehnung des republikanischen Lichts zeigt sich in einer Darstellung, die in *Le Triboulet* in drei verschiedenen Jahren mit jeweils veränderten Untertiteln abgedruckt wurde: Die Szene zeigt eine Nonne, die einem neben ihr stehenden Kind die am Horizont aufsteigende Sonne zeigt, die einen noch fast verdeckten Frauenkopf erkennen läßt, bekrönt mit den Initialen »RF«.

[283] CHASTENET, Histoire, Bd. 2, S. 247.
[284] *La Chute d'Icare*, in: *Le Triboulet*, 25. 1. 1880.
[285] CARON, Frankreich im Zeitalter des Imperialismus, S. 358.
[286] Erstmals am 14. 9. 1879.

Abb. 40 Grippa: La Chute d'Icare, in: Le Triboulet, 25.1.1880. Bibl. Forney, Paris.

Dieses Bild erschien zum ersten Mal 1902 unter dem Titel *La Laïque*[287] mit folgendem Bildtext: »La bonne sœur: Va mon fils, et puisse cette nouvelle lumière être pour toi aussi brillante que celle de tes ancêtres«. Festgehalten ist also der fiktive Moment, in dem die bisher für die Erziehung verantwortliche Kirche das Kind in die Obhut der *instruction laïque* entläßt, ein Schritt, der mit der Entchristianisierung gleichgesetzt wird. Die bittere Schlußfolgerung wird drei Jahre später gezogen. Der Kommentar der Schwester unter exakt demselben Bild lautet nun: »Tu vois bien ce soleil, cher petit, c'est le soleil de la R.F. C'est celui qui va faire de toi, pauvre orphelin, un sans-morale, un sans-travail et un sans-asile...« Der neue Titel *Le Soleil de la fraternité*[288] wirkt wie ein höhnischer Kommentar auf diese gnadenlose Vorankündigung des Schicksals, das unter der Republik auf das Kind wartet. Die Brüderlichkeit unter dieser Sonne beschränkt sich auf die Gleichheit vor dem Elend, was gleichermaßen im oben erwähnten Bild *Vers le gouffre* zum Ausdruck kommt. Die alleinige Hoffnung besteht also in der Sonne des Glaubens, die auf dem leicht modifizierten Bild im Jahr 1909 schließlich erneut aufgeht[289]. Die Attribute der Republik fehlen in der letzten Fassung, geblieben ist allein der verheißungsvolle Quell des Lichts:

Regarde, mon enfant, le soleil semble mourir; non, il ne disparaît que pour ressusciter demain plus éclatant et plus ardent. Il en est de même de la religion: on peut la persécuter et chasser ses fervents; toujours elle surgit de nouveau plus forte que jamais!

Das Bild der neu aufgehenden Sonne spiegelt sich besonders auf royalistischer Seite in aussagestarken Allegorien, in denen die Wiedergeburt des monarchistischen Lichts mit dem Sieg über die Finsternis der Republik gleichgesetzt wird: Eine Zeichnung von Blass faßt im Jahr 1882 die Hoffnungen auf die baldige Wiederkehr der Monarchie beispielhaft zusammen: *Déplacements de fin d'année*[290] zeigt diese Vision als Rückeroberung des Territoriums. Die von einer übergroßen weiblichen Allegorie mit Mauerkrone, Schwert und Kreuzwappen beherrschte und geteilte Szenerie zeigt den Abzug der Republikaner in einem Elendskarren. Am Horizont ist eine trostlose Ruinenlandschaft zu erkennen, die ebenso wie die schwarzen Wolken verdeutlicht, daß die Republik vom Niedergang stets begleitet ist. Ein Todessymbol sind auch die Raben, die den Karren in dichten Schwärmen umfliegen. Der Rabe als Bote der Finsternis, der auf antiklerikaler Seite längst zur Synekdoche für die Kirche geworden war, erscheint auch auf einer anderen Karikatur des *Tribou-*

[287] D. Ola, *La Laïque*, in: *Le Triboulet*, 21.8.1902.
[288] D. Ola, *Le Soleil de la fraternité*, in: *Le Triboulet*, 17.9.1905.
[289] D. Ola, *O Justice!*, in: *Le Triboulet*, 26.12.1909. Der Titel bezieht sich auf eine Meldung, mit der das Bild überschrieben ist: »Des religieuses ont été traduites devant le tribunal correctionnel pour avoir donné des médicaments à des malades«.
[290] *Le Triboulet*, 1.10.1882

let aus demselben Jahr: *Grand théâtre de la R.F. – Les corbeaux*[291] stellt die Republikaner als Raben mit phrygischen Mützen dar, die die skelettierte France auch noch ihrer letzten – monarchistischen – Symbole berauben.

Besonders augenfällig ist im Konzept des Bildes *Déplacements de la fin d'année*, daß es gerade zerlumpte Angehörige der unteren Klassen sind, die den Abzug der Republik mit Steinwürfen begleiten. Dabei stellt sich die Frage, ob hier das gescheiterte System seinen gerechten Lohn gerade von denen erhält, die sich eine Verbesserung ihrer Lebensverhältnisse versprochen haben, oder ob nicht vielmehr – besonders mit Blick auf die Commune – die potentielle Unkontrollierbarkeit bestimmter Gruppen gemeint ist, die allein in der stark hierarchisierten Monarchie gebändigt werden können. Dafür spricht nicht zuletzt der immense Größenunterschied zwischen der Personifikation der Monarchie und den Steinewerfern. Auch die strukturelle Zugehörigkeit der Proletarier zur linken Bildhälfte verweist auf die Bindung an die Republik und bestätigt das sehr gespaltene Verhältnis der Monarchisten zur Schicht der Arbeiter und Armen. Zum Jahresbeginn 1888 greift *Le Triboulet* das Motiv des befreienden *coup de balai*[292] auf, das in der Karikatur dieser Jahre weit verbreitet ist. Der mittelalterliche Hofnarr, die Titelfigur des *Triboulet*, fegt das Skelett der Republik von der Erdkugel, auf der nur die Umrisse Frankreichs bezeichnet sind. Die im Hintergrund emporsteigende Sonne mit den drei Lilien nimmt die erhoffte Entwicklung des neuen Jahres vorweg: »C'est à 1888 de nous débarrasser de cette ordure«[293].

Die Erdkugel impliziert auch, daß der Gegner die Republik selbst als nationenübergreifende Idee ist. So korrespondiert die antirepublikanische Karikatur mit gleichartig strukturierten Darstellungen der liberalen Bildpresse. Die liliengeschmückte Sonne repräsentiert stets auch den Führungsanspruch Frankreichs, den die Königstreuen in der Republik verloren glaubten. Zum Osterfest desselben Jahres veröffentlicht *Le Triboulet* die doppelseitige Darstellung *L'Œuf de salut*[294]. Die über und über mit Lilien geschmückte Monarchie fährt auf einem Streitwagen aus einem riesigen Osterei, wobei die Pferde die im Schatten gebliebenen Vertreter der Republik gnadenlos niedertrampeln. Währenddessen geht am Horizont die ebenfalls mit den Lilien der Bourbonen versehene Sonne einmal mehr strahlend auf.

[291] *Le Triboulet*, 24.9.1882. Das Vorbild dieser Karikatur ist vermutlich Grandvilles Blatt *La France, livrée aux corbeaux de toute espèce*, auf dem die kraftlose, aber dennoch schöne Allegorie von den Raben der Julimonarchie ausgeplündert wird, gemäß dem Motto *Enrichissez-vous* (in: *La Caricature*, 13.10.1831). Vgl. J. J. Grandville. Karikatur und Zeichnung, S.135f., Kat.22a.

[292] Vgl. dazu Kap.8.1.2. Das häufig erscheinende Motiv des Auskehrens soll zum einen Platz für Neues schaffen und zum anderen – häufig auch in Verbindung mit der Symbolisieurng des *tout-à-l'égout* – als reinigender Akt dunkle Strukturen ›hinwegfegen‹, wodurch das Motiv in enge Nachbarschaft zur Lichtsymbolik rückt. Vgl. Kap.9.1.2.

[293] *Le Triboulet*, 1.1.1888.

[294] *Le Triboulet*, 1.4.1888.

Derartige Wunschbilder verdeutlichen die eigenwillige Sichtweise der republikanischen Dekadenz auf Seiten der Royalisten: Die Symbolik der unbesiegbar stets von neuem aufgehenden Sonne wurde explizit auf die jahrhundertealte Tradition der Monarchie bezogen, die sich gegen die Republik auf sozusagen natürlichem Weg noch einmal durchsetzen sollte – und diesmal ein für alle Mal. Für die erwartete Kurzlebigkeit der Republik bot sich somit der Vergleich mit der letztlich immer wieder besiegten Nacht und ihren Attributen ebenso an, wie es analog auf der politischen Gegenseite geschah. Fortschritt entsprach in diesem Denken dem nahtlosen Anknüpfen an die Vergangenheit und äußerte sich in einem konsequent verteidigten Rückschreiten auf die Geschichte hin. Die so zum Ausdruck kommenden Tendenzen einer generellen Ablehnung der Industriegesellschaft[295] vereinten Vertreter von Klerikalismus und Royalismus mit der im Zuge der Dreyfusaffäre neu entstandenen, antisemitischen und antimodernen Rechten[296]. In diesem Klima der Angst vor dem schnellen Wandel und einem verselbständigten, rein materialistischen Fortschrittsmodell erhielt die Religion, und besonders der Katholizismus, die Aura des Unverrückbaren, des ewig Gültigen – und somit auf der Ebene der Lichtsymbolik – das Gepräge eines unvermindert strahlenden Lichts, das hierin die dem Kreislauf von Tag und Nacht verpflichtete Sonnensymbolik noch bei weitem übertraf. Genau diese Überzeugung spricht aus der Allegorie *Celui qui reste*[297], welche die (heils-)geschichtliche Gewichtung von Religion und Politik im Jahr nach der *séparation* auf den Punkt bringt. Auf einem hohen Sockel sitzt die Monumentalstatue von Petrus, der durch den ihm von Christus überreichten Himmelsschlüssel gekennzeichnet ist und als erster Papst für die unangreifbare Rolle des Stellvertreters Christi auf Erden steht. Die von ihm ausgehenden Sonnenstrahlen beleuchten den sich darunter vorbei bewegenden Zug der Regenten und Personifikationen: Cäsaren und mittelalterliche Herrscher, Ludwig XVI. und die weibliche Allegorie der Revolution von 1789, Napoleon und Karl X., Louis-Philippe und Napoleon III., dazwischen die Republik von 1848, schließlich die Vertreter der III. Republik mit ihrer Marianne. Alle irdischen Machthaber aber sind sterblich und vergänglich: »Je vous ai vus passer, et nul de vous ne peut me dire: je t'ai vu disparaître«. *Celui qui reste* jedoch, nämlich die alleinige von Gott eingesetzte Macht, ist den temporären Herrschaftsmodellen räumlich wie ideell überlegen. Das von der Republik eroberte Territorium wird somit von einer unerreichbaren Instanz aus in Frage gestellt, die Republikanisierung und Laizisierung der Gesellschaft als von vorneherein hinfällig eingestuft und der politische Konflikt Kirche – Staat auf eine andere Ebene verschoben.

[295] Die Ablehnung der Moderne und der sich rasant verändernden Großstadtkultur spielte auch bei der Polarisierung der französischen Gesellschaft während der Dreyfusaffäre eine nicht zu unterschätzende Rolle. Vgl. Kap. 8.1.

[296] Vgl. KRUMEICH, Jeanne d'Arc, S. 200f.

[297] A. LEMOT, in: *Le Pèlerin*, 14.10.1906.

7. »LA RÉPUBLIQUE ILLUMINE!« WELTAUSSTELLUNG, NATIONALFEIERTAG UND DER WECHSELHAFTE GLANZ DER »LUMIÈRES«

7.1. »Sous ces torrents de lumière« Die Festkultur im Widerschein von Licht und Beleuchtung

7.1.1. »Fête splendide, en résumé, et dont pas un nuage n'est venu ternir l'éclat«: Das Jahr 1878 und die neue Ära der republikanischen Festkultur

Von essentieller Wichtigkeit für die Profilierung eines republikanischen Bewußtseins und einer bürgerlichen Identität war die Etablierung einer eigenen Festkultur, die sich erst nach der endgültigen Durchsetzung der Republik herausbilden konnte. Das Jahr 1878 nimmt auch in dieser Hinsicht eine historische Schlüsselposition ein[1]: Der ersten republikanischen Weltausstellung kam vor allem die Aufgabe zu, das nach Krieg, Niederlage und Commune wieder genesene Land der Weltöffentlichkeit zu präsentieren und somit die Republik als legitime Erbin des monarchistischen Frankreich darzustellen. Die wiederum enge Verbindung mit dem vielschichtigen Lichtmythos von Paris[2] bildete den Hintergrund eines komplexen Symbolsystems. Dabei zeigte nach der offiziellen Eröffnung der Exposition universelle am 1. Mai[3] die am 30. Juni 1878 erstmals begangene *fête nationale*[4] als »jour éclairé«[5] Tendenzen einer friedlichen neuen Massenkultur – einer de facto nicht revolutionären »république de la rue«[6], die nicht nur das Schreckgespenst der Commune vergessen machen sollte, sondern auch die Erinnerung an den Sturm auf die Bastille, weshalb noch immer auf eine offizielle Feier des 14. Juli verzichtet wurde[7]: »La capitale offre alors un impressionnant spectacle, ses rues deviennent la scène où s'exprime un singulier élan collectif qui porte la République et cette Expo-

[1] Zu den Ereignissen des Jahres 1878 vgl. auch Kap. 6.2.2.

[2] Vgl. dazu Kap. 5.1.

[3] Zur Ausstellung von 1878 vgl. Thomas VON JOEST, Exposition universelle de 1878. L'aube de la Troisième République face au monde, in: Monuments historiques 144 (1986), S. 31–36. Vgl. auch Winfried KRETSCHMER, Geschichte der Weltausstellungen, Frankfurt a. M. 1999, S. 110–120.

[4] Der 30. Juni wurde offiziell als doppeltes Jubiläum des hundertsten Todestages von Voltaire (30. 5. 1878) und des hundertsten Todestages von Rousseau (2. 7. 1878) begangen. Vgl. dazu BOIS, Histoire des 14-Juillet 1789–1919, Rennes 1991, S. 138.

[5] VON JOEST, Exposition, S. 31.

[6] Ibid., S. 35. Zum 14. Juli als Massenphänomen vgl. Kap. 7.2.

[7] Rosemonde SANSON, Les 14-Juillet, fête et conscience nationale, 1789–1975, Paris 1976, S. 29f. Nichtsdestoweniger wurde der 14. Juli 1878 von den Radikalen begangen, im XIX. und XX. Arrondissement tauchten beleuchtete Lampions an den Fenstern auf (ibid.).

sition à leur épanouissement«[8]. Vor allem eine alle ergreifende Stimmung der Spontaneität steht bei den Schilderungen beider Ereignisse im Vordergrund. So schreibt etwa das satirische Magazin *La Lune rousse* zur Ausstellungseröffnung:

De cette première visite, au milieu d'une incroyable multitude, on n'a pu rapporter que l'impression d'une totalité grandiose. [...] Aussi, le soir de ce glorieux jour, Paris pavoisait et illuminait les frontons de ses monuments, les façades de ses maisons, non plus comme jadis, au 15 août, sans enthousiasme, par ordre, et pour la fête d'un seul, mais spontanément, avec allégresse et pour la fête de tous...[9]

Der Abglanz der kaiserlichen *fête d'un seul* wirkt unter der Republik nur noch kläglich: 1876 zeigte *L'Éclipse* den Bonapartisten Ratapoil bei der Feier des 15. August[10] als *Anniversaire intime* (Abb. 41)[11]. Vor einem einzelnen Licht bläst die Symbolfigur des Bonapartismus versonnen auf einer Flöte, und hängt Erinnerungen nach – im Text als *souvenirs et regrets* beschrieben. Dem hier bereits in Resignation versunkenen Bild der Einsamkeit steht in bezug auf ein anderes Datum der Reaktion eine wesentlich entschiedenere Abwehrhaltung entgegen: Anläßlich des Jahrestages von Mac-Mahons fehlgeschlagenem Staatsstreich entwirft André Gill in seiner Zeitschrift *La Lune rousse* das Modell eines *Glorieux anniversaire du 16 mai* (Abb. 42)[12]: Trotzig hält ein Befürworter des Umsturzversuchs die weiße Fahne der Royalisten aus dem Fenster, die sich bei genauerem Hinsehen allerdings als Nacht- oder auch Leichenhemd entpuppt. Die Festdekoration besteht in nebeneinander aufgereihten Löschhütchen, die das Bild der illuminierten Lampionreihen im Sinne der Licht- und Republikfeinde umkehrt. Das Gefühl der Einsamkeit und die Bindung an eine verlorene Vergangenheit bestimmen beide Darstellungen antirepublikanischer Gegenfeste. Erstarrte, sinnlos gewordene Riten und zwanghafte Gedenkfeiern, die keinen Anlaß zur Freude geben, stehen im scharfen Kontrast zur neuen republikanischen Festkultur. Denn gerade die spontane Freudenkundgebung der vielen privaten Illuminationen, die den optischen

[8] Von Joest, Exposition, S. 35.

[9] L'Exposition: La solennité du 1er Mai, in: *La Lune rousse*, 3.5.1878, S. 1.

[10] Zur Geschichte des 15. August als napoleonischer Feiertag vgl. Sudhir Hazareesingh, The Saint-Napoleon. Celebrations of Sovereignity in Nineteenth-Century France, Harvard 2004. Ibid., S. 3–7: 1804 erwirkte Napoleon beim Heiligen Stuhl die Kanonisierung eines Heiligen, dessen Fest mit seinem eigenen Geburtstag am 15. August zusammenfallen sollte. Der Heilige Saint-Napoléon (offiziell benannt nach einem römischen Märtyrer namens Neopolis) »was almost certainly invented for this cause«. Nach dem Sturz des Kaiserreichs wurde das Fest in bonapartistischen Kreisen weiterhin begangen, ehe Louis-Napoleon, noch als Präsident der II. Republik, den 15. August zum Nationalfeiertag erhob.

[11] *Quinze Août*, in: *L'Éclipse*: 13.8.1876. Bei diesem Blatt handelt es sich gleichzeitig um eine der letzten politischen Karikaturen in *L'Éclipse*. Die seit Sommer 1876 erscheinende *nouvelle série* wendete sich in verstärktem Maße der Gesellschaftskarikatur zu und bildete so die Vorhut einer Tendenz hin zur unpolitischen Karikatur, die mit der Aufhebung der Pressezensur im Jahr 1881 erheblich zunahm. Vgl. dazu Kap. 4.2.

[12] *La Lune rousse*, 19.5.1878.

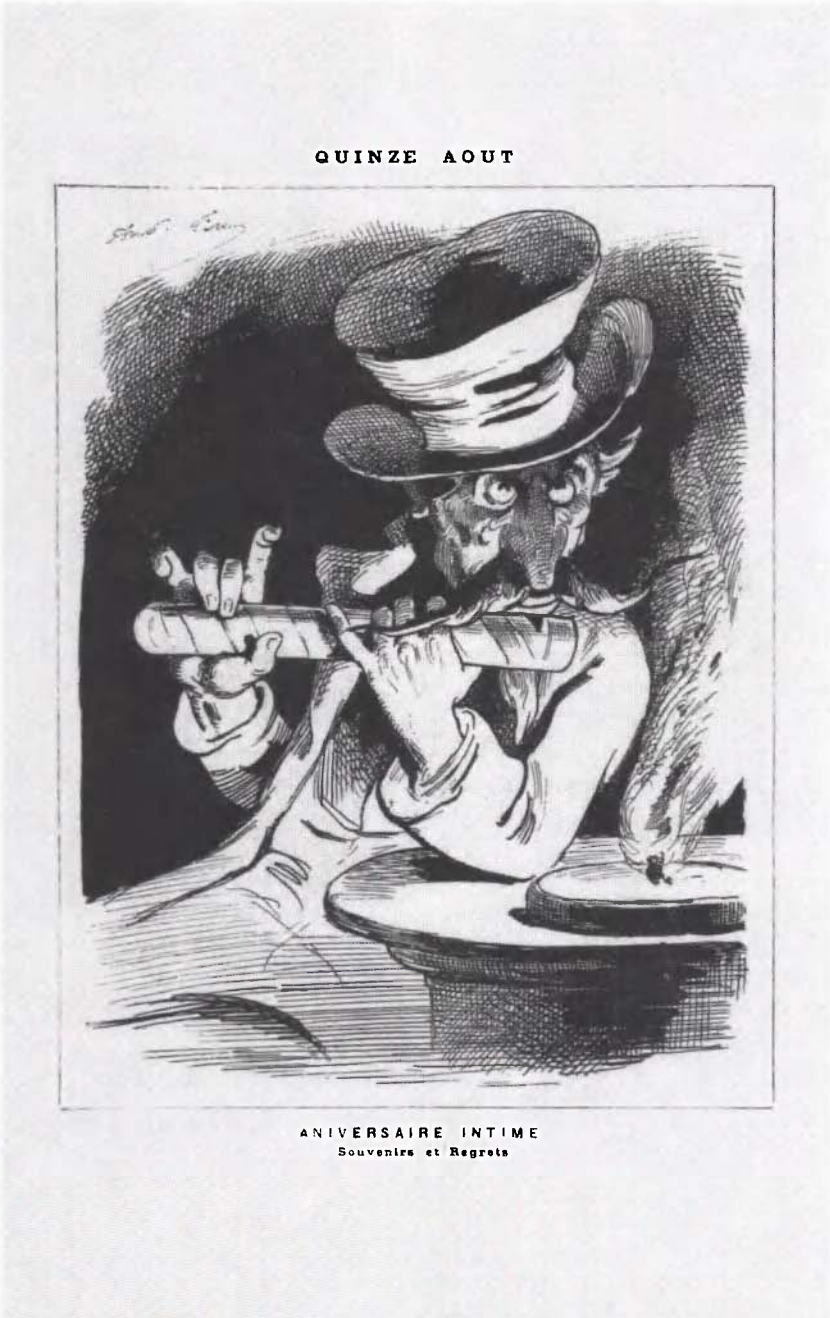


Abb. 41 Andre Gill: Quinze Août. Anniversaire intime. Souvenirs et regrets, in: L'Éclipse, nouvelle serie, 13.8.1876. Bibliothèque municipale, Toulouse.

Abb. 42 Andre Gill: Glorieux anniversaire du 16 mai, in: La Lune rousse, 19.5.1878. Bibl. Forney, Paris.

Eindruck des Lichtfestes erst vollkommen machten, trug im Empfinden der Zeitgenossen zur ›unverfälschten‹ Aura der frühen republikanischen Feste bei[13]. Mit vergleichbarem Enthusiasmus wie *La Lune rousse* schildert das Gesellschaftsmagazin *Le Monde illustré* die erste *fête nationale* des 30. Juni 1878:

Nous ne croyions pas qu'il fût possible qu'une fête dépassât en splendeur celle du 1er Mai, si brillante et surtout si spontanée. L'intervention officielle nous mettait un peu en défiance, et nous craignions d'assister à une de ces rééditions d'illuminations exclusivement composées de lignes uniformes de gaz trop méthodiques pour être pittoresques. Nous nous étions trompés, car le 30 Juin laisse derrière lui toutes les fêtes passées dont cette génération a pu garder le souvenir[14].

Der auch hier hervorgehobene Eindruck der Spontaneität, mit der die Stadt in ein beeindruckendes Lichtermeer verwandelt wurde, bezieht sich wohl in erster Linie auf den Reiz des Neuen, den die sich selbst feiernde Republik nach vielerlei Krisen nun auf ihre Bürger ausübte. Und niemand konnte wohl im Zweifel darüber bleiben, daß die unter dem Empire perfektionierte Fest- und Beleuchtungstradition der *capitale de lumière*[15] nun ganz in den Dienst der Republik gestellt wurde, deren Triumph sie den äußeren Glanz verleihen sollte. Analog fungierte im Illuminationsprogramm der *fête nationale* das beleuchtete Initial »R. F.« am Eingang des Bois de Boulogne als absolutes Zentrum einer von der Place de la Concorde ausgehenden Lichtpromenade:

À l'entrée, à 50 mètres de la porte, se dressent deux hautes pyramides reliées par un cordon de becs se réunissant pour former un énorme soleil, au milieu duquel s'épanouissent les initiales R.F. [...] On estime à plus de 120000 le nombre des foyers de lumière servant à l'illumination de l'avenue du Bois de Boulogne et de l'allée du Bois. Dans les bosquets une quarantaine de lampes Jablochkoff répandent une clarté – indiscrète, peut-être – mais d'un effet merveilleux[16].

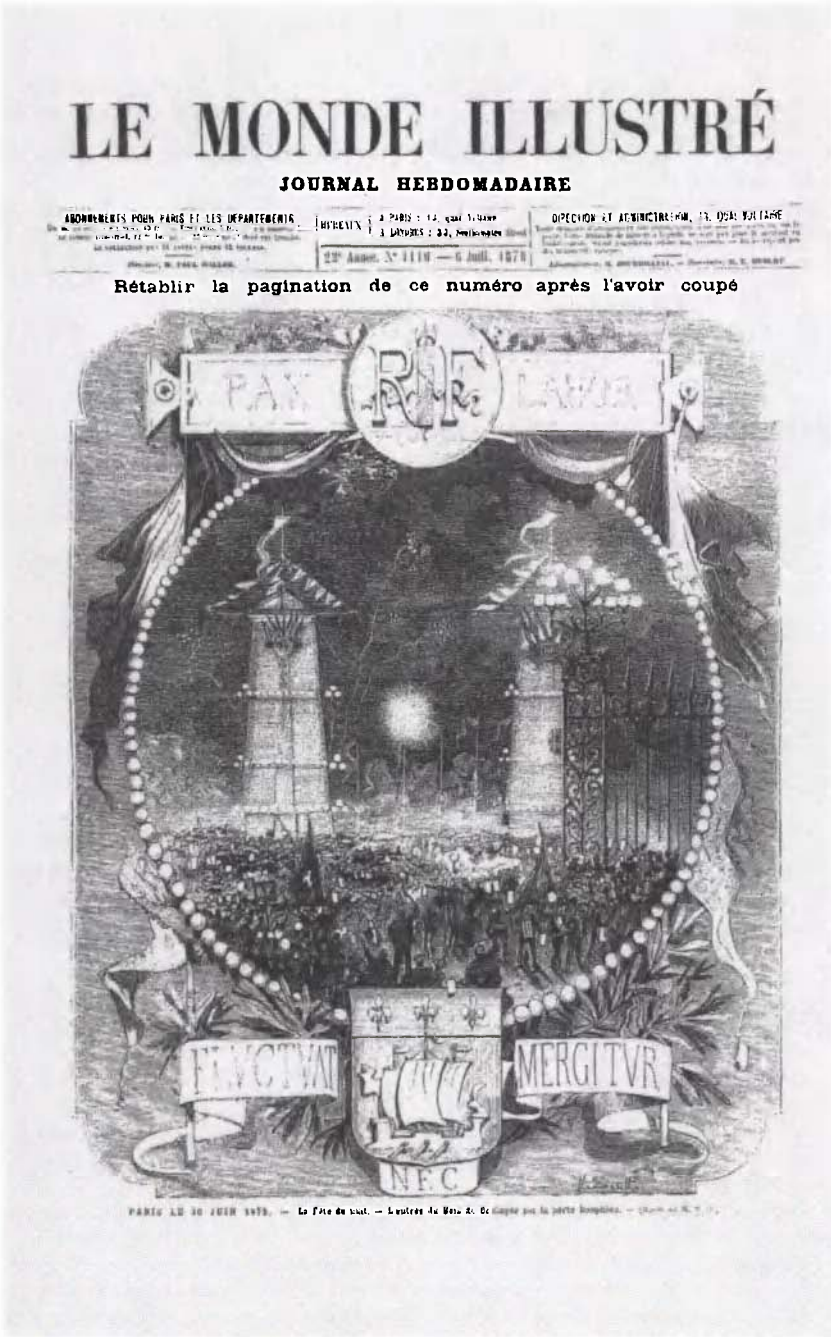
Diese Komposition bildet auch die Grundlage für das Titelbild der zitierten Ausgabe von *Le Monde illustré*, wobei die Initialen »RF« aus der eigentlichen Illustration in den Bildrahmen versetzt wurden (Abb. 43): Umrahmt von den Worten *pax* und *labor* stellt das Motto den oberen Bildabschluß dar, während

[13] Jahre später wurde genau dieser Verlust an spontaner Freudenbekundung und die Erstarrung der Festkultur kritisiert. Vgl. dazu Kap. 7.3.

[14] La fête du 30 Juin, in: *Le Monde illustré*, 6.7.1878, S. 6.

[15] Erstmals nachzuweisen ist die Bezeichnung von Paris als *capitale de lumière* bei Julien LEMER, Paris au gaz, in: Revue de Paris 14 (1852), S. 116. Tatsächlich waren es für Besucher geschriebene Führer und Schilderungen, die den Mythos der *Ville Lumière* begründeten, wie etwa: DERS., Paris au gaz, Paris 1861, oder: Julius RODENBERG, Paris bei Sonnenschein und Lampenlicht. Ein Skizzenbuch zur Weltausstellung, Leipzig 1867. Vgl. dazu BLÜHM, LIPPINCOTT, Light, S. 182. Zur Festkultur des II. Empire vgl. William E. ECHARD, Historical Dictionary of the French Second Empire, 1852–70, Westport 1985, S. 230f. Zum vergleichbaren Festcharakter der Weltausstellungen von 1855 und 1867 vgl. Wolfgang DROST, Du progrès à rebours. Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im 19. Jahrhundert: Das Beispiel Frankreich, in: DERS. (Hg.), Fortschrittsglaube, S. 15: »Man glaubte an ein Erwachen, an eine ›fête universelle‹, zu der sich das ›endlich aufatmende‹ Frankreich rüstete«.

[16] La fête du 30 Juin, in: *Le Monde illustré*, 6.7.1878, S. 6.


LE MONDE ILLUSTRÉ

JOURNAL HEBDOMADAIRE

Rétablir la pagination de ce numéro après l'avoir coupé

PAX RT LAVS

FLVCTVAT MERGITVR

N.F.C

Abb. 43 Anonym: Paris le trente juin 1878, in: Le Monde illustré, 6. 7. 1878. Bibl. Sainte-Genevieve, Paris.

das Wappen von Paris mit der Devise *Fluctuat nec mergitur* den unteren Rand markiert. In dieser Verbindung verdeutlicht sich noch einmal der Zusammenhang zwischen der durch die Republik wiederhergestellten Ordnung von Frieden und Arbeit zum Nutzen aller und dem zentralen Mythos von Paris[17]. Die strukturelle wie ideelle Vereinigung beider Komponenten vollzieht sich in der zum Licht strömenden Menge, die mit Laternen und Lampions[18] den Lichteffekt noch erhöht und schließlich selbst darin aufgehen wird[19]. Die Nutzbarmachung der zu diesem Zeitpunkt modernsten Lichttechnik, der elektrischen Jablochkoff-Lampen, unterstrich den Anspruch, *lumières* und *progrès* in der Republik symbolisch zu vereinen. Interessant ist die zwischen den Zeilen kritisch angemerkte grelle Strahlkraft dieser Lampen – die nichtsdestoweniger bald durch die gasbetriebenen *becs intensifs* überboten werden sollte[20]. Diese wahrhaft blendende Wirkung des republikanischen Lichts bezieht der Kommentar von *La Lune rousse* direkt auf die politische und gesellschaftliche Opposition:

> Et, sous ces torrents de lumière que les flamboyants édifices de la grande ville versaient sur les obscurs blasphémateurs de la République, la *Lune*, en se levant, railleuse, a pu voir passer bras dessus bras dessous – honteux, déconfits, rasant les murs, se soutenant à peine – Basile et Ratapoil[21].

Ihre bildliche Entsprechung findet diese Episode in einer Karikatur, die Charles Gilbert-Martin in der Ausgabe vom 5. Juli 1878 der *fête nationale* des 30. Juni widmet: Unter den als Höhepunkt des Festfeuerwerks strahlend aufgehenden Initialen »R. F.« versuchen sich Basile und Ratapoil verzweifelt mit Sonnenschildern und Hüten vor dem Licht zu schützen: *Ça leur fait mal aux yeux!*[22] Das Motiv des Feuerwerks als kunstvolles Lichtereignis, das die Kulisse der natürlichen Nacht braucht, um seine Wirkung zu entfalten, und sie so gleichzeitig erhellt, spielt unmißverständlich auf die geistig-politische Nacht der Republikgegner an: Aufgrund ihrer Ignoranz als Geschöpfe der Finsternis wahrgenommen, leiden sie zudem unter dem Ende des vergänglichen kaiserlichen Glanzes, auf den das Feuerwerk ganz explizit Bezug nimmt. Pompö-

[17] Zur Darstellung der Aufbauarbeiten der Ausstellung im Kontext der Zeitschrift *Le Monde illustré* vgl. Colette Wilson, Memory and the Politics of Forgetting: Paris, the Commune and the 1878 Exposition universelle, in: Journal of European Studies 35 (2005), S. 47–63. Vgl. bes. S. 50f.: Wilson weist darauf hin, daß sich sowohl auf der Bild- wie auch auf der Textebene zahlreiche Hinweise auf die Überwindung der chaotischen Zustände finden lassen, insbesondere in bezug auf die gezähmte, arbeitende Masse.

[18] Zur speziellen Symbolik des Papierlampions vgl. Kap. 7.2.

[19] Allg. zu diesem Blatt vgl. Boime, Art and French Commune, S. 132. Boime betont den direkten Zusammenhang dieser und ähnlicher Illustrationen in *Le Monde illustré* mit den Darstellungen des zerstörten Paris von 1871.

[20] Vgl. dazu Kap. 6.2.

[21] *L'Exposition: La solennité du 1^er^ Mai*, in: *La Lune rousse*, 3.5.1878, S. 1. Die Kursivsetzung »la *Lune*« spielt direkt auf den Titel des Magazins an. Zur Symbolik des Zeitschriftentitels *La Lune*, den erstmals 1868 André Gill verwendete, vgl. Kap. 4.1.

[22] Abgebildet bei Ducatel, Histoire, Bd. 2, S. 96.

se Feuerwerksspektakel waren ein integraler Bestandteil der *fête nationale* des II. Empire, die am 15. August, dem Geburtstag Napoleon Bonapartes, begangen wurde[23]. Schon zu dieser Zeit befand sich das seit der Renaissance als Symbol der Herrscherrepräsentation zelebrierte Feuerwerk[24] im Wettstreit mit einer durch die sich rasch entwickelnde Beleuchtungstechnik erheblich gesteigerten Erwartungshaltung des Publikums[25]. Daran mußte sich auch der nach wie vor traditionelle Anspruch der Republik an das Feuerwerk messen lassen: »Sous la III^e^ République, les feux d'artifice, forme usuelle des réjouissances publiques, servent à la fois à célébrer les acquis des révolutions passées et à exalter les valeurs actuelles du progrès«[26]. Projiziert man diesen historisch-ideologisch hermetisch abgeschlossenen Kosmos in den Lichtraum von Gilbert-Martins Karikatur, so tritt die aussichtslose Lage der beiden Geblendeten um so deutlicher zutage. Das als Lichtzentrum des Feuerwerks am Himmel aufstrahlende Zeichen »R. F.« setzt sich durch die Werte, für die es steht, über seine innerhalb des Schauspiels sehr begrenzte Lebensdauer hinweg. Auch wenn das Feuerwerk abgebrannt ist, bleibt die umfassende Lichtmacht, von der das Effektlicht zeugt, bestehen. Als Irrende in der Dunkelheit, denen das Licht keine Rettung, sondern nur Verderben bringt, sind der Kleriker und der Bonapartist Außenseiter der republikanisch-fortschrittlichen Gesellschaft im Zeichen der *lumières*, Fremde im eigenen Land, da *France* und *République* längst verschmolzen sind. Das Feuerwerk ist somit kein Blendlicht mehr, wie noch auf dem 1831 entstandenen Blatt *Le Bouquet*[27] von Grandville: Dort starrt das aus dem *juste milieu* stammende Publikum gebannt auf das Spektakel zu Ehren von Louis-Philippes Namenstag am nächtlichen Himmel. Als surreale Manifestation des königlichen Glanzes schießen die reichlich verliehenen Orden und Würden aus dem Feuerwerk, die wie ein Regen auf die Menge niedergehen. Diese Äußerlichkeiten, von denen sich die arrivierte Öffentlichkeit blenden läßt, sollen als die wahren Segnungen der Julirevolution gelten, wohingegen das Symbol *soleil de juillet* als flüchtiges Feuerrad verglühen muß. Das Attribut der Vergänglichkeit klingt auch bei Daumier an, der 1869 die Allegorie der *Liberté* das Festfeuerwerk des *progrès social* und des *progrès politique* entzünden läßt[28] und darin sein nicht gerade

[23] Vgl. ECHARD, Historical Dictionary, S. 230f.: »The occasion [...] was celebrated with great pomp, particularly at Paris, where there were decorations, illuminations, [...] fireworks«.

[24] Simon WERRET, Das Feuer und die Höfe der Spätrenaissance, in: BUSCH (Hg.), Feuer, S. 121-132.

[25] Urs STAHEL, Fortschrittsfest, Freizeitvergnügen, Massensuggestion. Paris, New York, London um 1900 und eine Erinnerung an die Gegenwart, in: KOHLER, VILLON-LECHNER (Hg.), Fest und Feuerwerk, S. 164.

[26] Patrick BRACCO, Élisabeth LEBOVICI, Les feux d'artifice, pigeons-voyageurs de l'idée républicaine, in: Monuments historiques 144 (1986), S. 26.

[27] J. J. GRANDVILLE, *Le Bouquet*, in: *La Caricature*, 12.5.1831, in: J. J. Grandville. Karikatur und Zeichnung, S. 127f., Kat. 11; BOSCH-ABELE, La Caricature, Bd. 1, S. 120.

[28] *Le vrai feu d'artifice est d'être libéral*, in: *Le Charivari*, 14.8.1869 (D 3728).

übermäßiges Vertrauen in die Beständigkeit des liberalen Kurses im späten II. Empire deutlich zum Ausdruck bringt[29]: So schnell wie das Feuerwerk zur *fête* des 15. August könnten sich auch diese Werte wieder in Luft auflösen.

Ganz anders präsentiert sich das Feuerwerk im Kontext der III. Republik: Nation, Territorium und Republik stehen nun als Ganzes am Himmel. Das Feuerwerk spiegelt somit zum einen die Rolle der symbolischen *République-Soleil*, steht zum anderen aber auch für den technischen Fortschritt, der im künstlichen Lichtschauspiel seinen visuellen Ausdruck findet. Der blendende Effekt symbolisiert also nicht nur den strafenden Wahrheitscharakter der *lumières*, sondern auch den wissenschaftlichen Triumph der Republik über die Monarchie: Der Glanz des republikanischen *progrès* stellt alles bisher Dagewesene in den Schatten. Im Wendejahr 1878 also ist das Feuerwerk nicht mehr die Metapher des rein äußerlichen, schönen Scheins der Monarchie, sondern es wird zum integralen Zeichen der Republik, die so verdeutlicht, daß sie nicht mehr in Konkurrenz zur Monarchie treten muß, sondern deren Platz eingenommen hat.[30] Der in der gleichzeitigen Bindung an Französische Revolution und Fortschritt zum Ausdruck kommende Anspruch, Vergangenheit und Zukunft zu vereinen und zu beherrschen, beraubt die monarchistischen Restaurationsversuche des 19. Jahrhunderts in letzter Konsequenz ihres Platzes in der Geschichte.

Dieselbe Botschaft spricht aus der für die Weltausstellung von 1878 entstandenen, provisorischen Republikstatue von Clésinger: Mehr thronend als sitzend, in eine antikisierende Rüstung nebst Toga gekleidet, das Schwert eher als Insignie ihrer Würde denn als Waffe in der Hand, und den Arm auf die Verfassung des Jahres 1875 gestützt, vermittelt sie ein geronnenes Bild in sich selbst ruhender Vollendung, das vom Mythos der aktiven, kämpferischen Marianne mit der phrygischen Mütze weitest entfernt ist und darüber hinaus dem Übergangscharakter der Gipsstatue im Grunde vollkommen zuwider läuft.[31]

[29] Eine vergleichbare Interpretation des Feuerwerk-Motivs ist in Forains Blatt *Le 14-Juillet 1899: le bouquet* erkennbar (Aus der Serie *Doux pays*). Der erklärte *antidreyfusard* läßt die Schriftzüge *Vive Dreyfus – À bas l'armée* als Feuerwerkseffekt am Himmel erstrahlen und nimmt die Kurzlebigkeit dieser Stimmung so vorweg.

[30] Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang, daß die technischen Perfektionierungen der folgenden Jahre vor allem mit dem Ziel verfolgt wurden, die Gestalt der Republik mit der phrygischen Mütze immer exakter am Himmel erscheinen zu lassen. Vgl. Bracco, Lebovici, Feux d'artifice, S. 29f.

[31] Die Statue wurde vor dem Palais de l'Industrie plaziert. Abgebildet bei Von Joest, Exposition, S. 35. Clésinger hatte schon für die Feste von 1848 provisorische Republikstatuen angefertigt. Die Statue von 1878 steht den Entwürfen für die offizielle Allegorie der Republik von 1848 noch sehr nahe, besonders in bezug auf die austauschbare Bildlichkeit und den Verzicht auf genuin republikanische Symbole wie vor allem die phrygische Mütze. 1848 wollte man vor allem die Erinnerung an die durch die Terreur geprägte I. Republik durch ein friedfertiges, konstruktives und im Grunde konservatives Bild ersetzen. Dasselbe gilt für die frühe III. Republik, wo dieses Bedürfnis durch die zeitlich noch we-

Abb. 44 Andre Gill: La Fete nationale de dimanche. Faut laisser ça tranquille, mes petits poussifs! Ça eclaire et ça ne vous demande rien!, in: La Lune rousse, 30.6.1878. Bibl. Forney, Paris.

Auch die Allegorie auf Pepins Karikatur *Pâques* (Abb. 30, S. 190)[32], die anläßlich der Ausstellungseröffnung eine über ihre Feinde triumphierende Republik mit phrygischer Mütze und Leuchtfackel darstellt, wirkt statuengleich und seltsam entrückt, der bronzenen Freiheitsstatue wesentlich näher als der voranstürmenden *Liberté* in der Tradition von Delacroix' Gemälde.

Analog überträgt das Feuerwerk diese Aura feierlicher Endgültigkeit auf die Ebene der Lichtsymbolik. Vordergründung ebenso ephemer wie Clesingers Statue, weist das Feuerwerk aufgrund seiner Einbindung in das republikanische Symbolsystem im allgemeinen und die Semantik dieses fast magischen Festes im besonderen über seine rasche Vergänglichkeit so weit wie nur möglich hinaus: Es feiert die Erfüllung einer politischen Vision in der Gegenwart und gleichzeitig auf eine als ewig propagierte Zukunft hin[33].

sentlich nähere Commune eine neue Brisanz erhielt. Vgl. zu Clesingers Statue AGULHON, Marianne into battle, S. 173-176; DERS., Marianne au pouvoir, S. 71. Zum Wettbewerb von 1848 vgl. Albert BOIME, The Second Republic's Contest for the Figure of the Republic, in: The Art Bulletin 53 (1971), S. 68-83; Marie-Claude CHAUDONNERET, La figure de la République. Le concours de 1848, Paris 1987.

[32] *Le Grelot*, 28.4.1878. Vgl. zur Auferstehungssymbolik in diesem Blatt Kap. 6.3.

[33] Dieser verlockende Symbolkomplex findet erwartungsgemäß auch seinen Platz in der monarchistischen Bildpublizistik. Am 18.7.1886 veröffentlichte *Le Triboulet* ein Blatt von

Die statische, unangreifbare Leuchtkraft der Republik bei der *fête nationale* von 1878 bringt auch der Karikaturist Gill klar zum Ausdruck – mit Hilfe des außerordentlich verbreiteten Motivs der verderblichen Begierde (Abb.44)[34]: Auf dem Docht eines Festlampions, dessen Papierhülle fehlt, brennt eine kräftige Flamme, die das Gesicht der Republik mit der phrygischen Mütze erkennen läßt. Der Boden des Lampions trägt die Aufschrift *30 juin*. Links und rechts von der hellen Flamme bemühen sich Basile und Ratapoil als Motten, das strahlende Licht auszublasen, was im Bildtext folgendermaßen kommentiert wird: »Faut laisser ça tranquille, mes petits poussifs! Ça éclaire et ça ne vous demande rien!« Die gleichmäßige, vertikale Flamme scheint von den Löschversuchen der kurzatmigen (*poussifs*) Bläser vollkommen unberührt. Die versteckte Drohung ist dennoch unmißverständlich. Schon in physikalischer Hinsicht nährt das leichte Anblasen der Flamme sie eher, als sie zu löschen. Auf eine symbolische Ebene verlagert, führt der vereinte Widerstand ihrer Gegner dazu, daß die Republik ihre Kräfte sammelt und so ihr Licht schnell zu dem Feuer ausartet, das für die Motten gefährlich werden könnte. Das eindeutig formulierte Angebot einer friedlichen Koexistenz von Licht und Lichtfeinden – »ça ne vous demande rien« – spiegelt sich auf politischer Ebene in dem Bestreben, das Wendejahr 1878 als Ausgangspunkt eines neuen, geeinten und mit sich selbst ausgesöhnten Frankreich zu propagieren, verbildlicht im faszinierenden Lichterglanz von Weltausstellung und Nationalfeier, letztere von *Le Monde illustré* folgendermaßen beurteilt: »Fête splendide, en résumé, et dont pas un nuage n'est venu ternir l'éclat«[35].

7.1.2. »L'astre brillant et pur de l'Exposition«: Zwischen »centenaire« und »féerie« – Die Republik im (elektrischen) Licht des Fortschritts

Als während der Feierlichkeiten des ersten offiziell begangenen 14. Juli im Jahr 1880[36] das Gipsmodell der erst 1883 vollendeten Republikstatue von Morice mit elektrischem Licht angestrahlt und damit auf eine bis dato nie da gewesene Art und Weise inszeniert wurde[37], vollzog sich eine allegorische Verschmelzung von meßbarem, wissenschaftlichem *progrès* mit der Republik, die auf die absolute Gleichsetzung beider Komponenten abzielte. Gleichzeitig wurde durch diese Elektrifizierung die noch unfertige Freiheitsstatue zitiert,

J. Blass, *Feu d'artifice du 14-Juillet: un bouquet inattendu.* Das Feuerwerk geht als verheißungsvolles Zeichen inmitten des republikanischen Freudenfestes des 14. Juli auf. Es blendet seine Gegner nicht nur, sondern sprengt sie geradezu in die Luft. Das nahezu lichtsprudelnde königliche Wappen mit der Krone sendet seine Lilien wie Dolche aus und schlägt die Republikaner so in die Flucht.

[34] André Gill, *La Fête nationale de dimanche*, in: *La Lune rousse*, 30.6.1878.

[35] *Le Monde illustré*, 6.7.1878: *La Fête du 30 Juin*, S.6.

[36] Zur Vorgeschichte der *fête nationale* des 14. Juli vgl. Kap.6.3.

[37] Jean-Pierre Bois, Histoire, S.157. Der Entwurf von Jules Dalous unterlag im Wettbewerb, wurde dann aber trotzdem für die Place de la Nation ausgeführt. Vgl. Kap.8.3.

deren Ausstattung mit einer elektrischen Fackel zu diesem Zeitpunkt bereits beschlossen war[38]. Schon durch ihre Höhe von sieben Metern stellte die *République* von Morice das Provisorium von Clésinger in den Schatten, sie war – wie der Vergleich der beiden Republikstatuen augenfällig macht – sichtbar gewachsen und konnte an ihrem eigentlichen Geburtstag dramatisch inszeniert werden.

Das elektrische Licht nahm dabei die Stelle eines geradezu magischen Faszinosums ein. Seine schon für die Feste des Empire genutzte verklärende Wirkung[39] fand im Kontext der Weltausstellungen wie auch des 14. Juli zu seiner vollen Entfaltung:

> Les Quatorze-Juillet républicains sont fêtes de la lumière tout autant qu'hommage aux Lumières. Les lieux les plus symboliques des conquêtes populaires bénéficient de flots d'éclairage que la Science et Marianne dispensent généreusement. [...] Au-delà des mises en scène théâtrales de l'espace urbain, la lumière électrique, dans ces deux cas, s'affirme comme élément de démonstration politique[40].

In der beleuchteten, das Licht aufnehmenden und weitergebenden Republikstatue verfestigt sich das Bild der lichtstrahlenden und lichtverteilenden weiblichen Allegorie. Dieses vielschichtige Symbolsystem wird zwar auf verschiedene Bedeutungsebenen projiziert, dann mit seinen so dazu gewonnenen Sinnschichten aber immer wieder auf die Republik zurückbezogen. Eine besonders enge Verbindung besteht hier zur Allegorie der Wahrheit[41], wie aus der Karikatur *La Liberté*[42] hervorgeht, die Émile Cohl zum Nationalfeiertag 1880 schuf (Abb. 45). Unmittelbares Vorbild der Freiheit ist Lefèbvres damals sehr berühmtes Gemälde *La Vérité*, auf der die nackte Wahrheit mit einer Fackel die Dunkelheit erhellt[43].

Auf der Karikatur indessen trägt die nackte Frau die phrygische Mütze und hält die Trikolore in der Hand, während sie unter ihren Füßen Zepter und Krone als Zeichen der Lüge zertritt.

In ihrer hoch erhobenen Rechten verstärkt die Fackel das gleißende Licht einer blau-weiß-roten Kokarden-Sonne. Basile und der mit einem Stock bewaffnete Napoleon III., die sich zu beiden Seiten der *Liberté* aufgebaut haben und sie mit begehrlichen Blicken betrachten, bleiben in der Dunkelheit: Gegen dieses Licht sind sie machtlos, wie auch der Untertitel bekräftigt: »Mes

[38] Zur elektrischen Fackel vgl. Blühm, Lippincott, Light, S. 186: »The metamorphoses of the Statue of Liberty's torch sum up the story of symbolic light in the Industrial age«.

[39] Beltran, Carré, La fée et la servante, S. 98.

[40] Ibid.

[41] Die Personifikation der nackten Wahrheit mit dem lichtstrahlenden Spiegel wurde zum wichtigsten Symbol der Dreyfusaffäre. Vgl. Kap. 8.2.

[42] In: *La Nouvelle Lune*, 18. 7. 1880.

[43] Jules Lefebvre, La Vérité, Öl auf Leinwand, 110 x 226 cm, Paris, Musée d'Orsay. Abgebildet bei Philippe Kaenel, Affiche et électricité: entre beaux-arts et publicité, in: Ders. u. a. (Hg.), Autour de l'électricité. Un siècle d'affiches et de design, Lausanne 1990, S. 87, Abb. 80. Vgl. dazu auch Kap. 8.2.1.

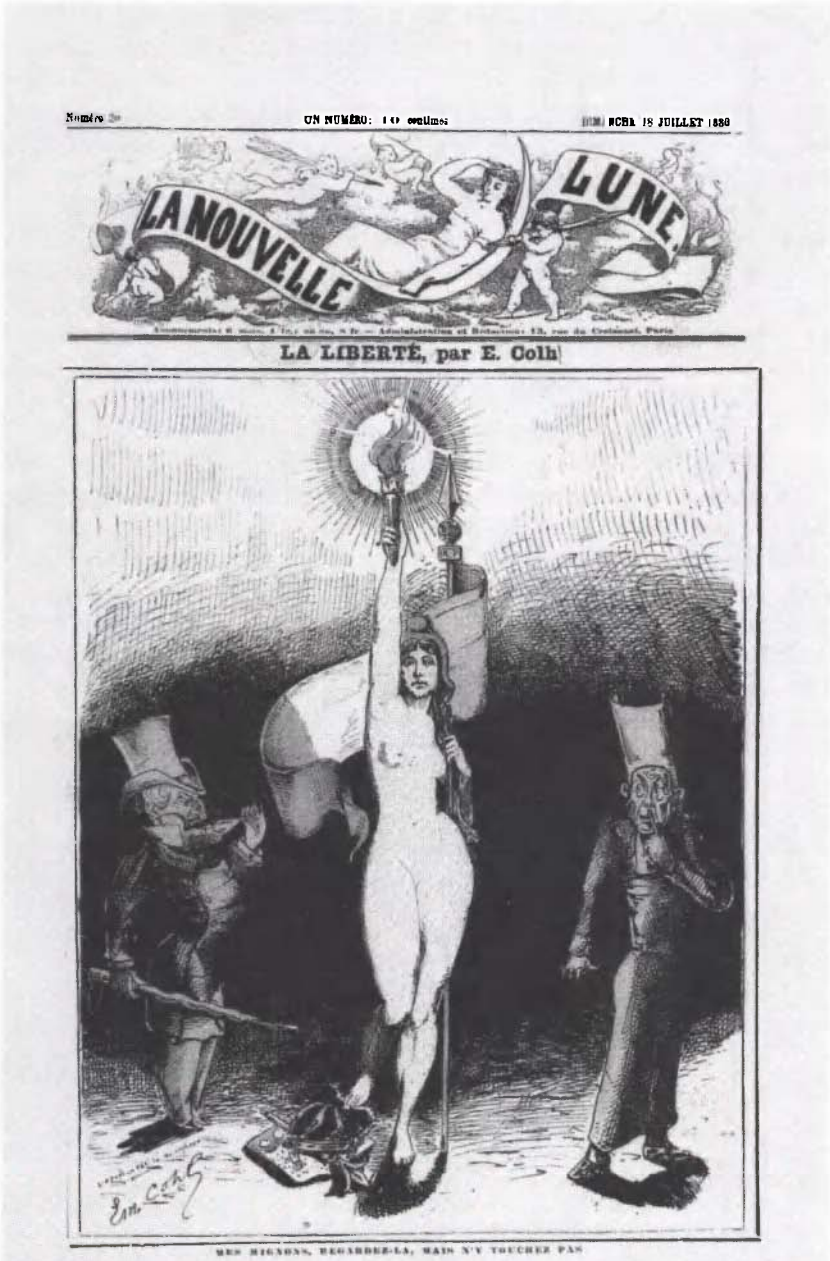


Abb. 45 Émile Cohl: La Liberté. Mes mignons, regardez-la, mais n'y touchez pas!, in: La Nouvelle Lune, 18.7.1880. Sammlung D.K.

mignons, regardez-la, mais n'y touchez pas«. Die Verschmelzung von Wahrheit, Republik und Freiheit schafft eine unangreifbare Lichtmacht. In der offiziellen Festkultur tritt dazu ein weiterer Aspekt: Die Lichtbringerin geht enge Verbindungen mit der weiblichen Personifikation der Elektrizität ein, deren Darstellung in den 1880er Jahren im auch isoliert gebrauchten Begriff der *fée Électricité* kulminierte[44]. Anläßlich der Exposition de l'électricité von 1881[45] gestaltete Edmond Morin für *Le Monde illustré* die Elektrizität als *La Reine d'aujourd'hui* (Abb. 46)[46]: Inmitten der Finsternis steht die von einem gleißend hellen Lichtkranz umstrahlte Gestalt triumphierend auf der Erdkugel, während hinter ihr der teufelsähnliche Genius der Finsternis in den Abgrund stürzt. Zwischen den erhobenen Armen der *reine* bildet sich aus dem Licht der Schriftzug *Eripuit coelo fulmen* heraus. Bei diesem Zitat handelt es sich um den ersten Teil von Turgots berühmtem Epigramm zu Ehren von Benjamin Franklin und des von ihm erfundenen Blitzableiters: »Eripuit coelo fulmen sceptrumque tyrannis«[47]. Zwar ist die politische Komponente der Aussage verschwunden: Vordergründig entreißt die Elektrizität lediglich dem Himmel den Blitz (um ihn produktiv nutzbar zu machen). Dennoch ist der zweite Teil des Epigramms in der Bildstruktur unübersehbar: Der besiegte Genius der Finsternis hat die Herrschaft über die Welt verloren, das Licht als sichtbarer Effekt der Elektrizität verursacht seine Blendung und macht seine Niederlage deutlich. Die Parallelität zwischen euphorischer Technikallegorie und der politischen Bildsprache der Zeit ist unverkennbar: Die besiegte dunkle, böse Macht ist an die Stelle der reaktionären Lichtfeinde getreten, während die Allegorie der Elektrizität den Platz und die Funktion der *République-Soleil* einnimmt – und übertrifft: Denn die Elektrizität kann sogar mitten in der Nacht aufstrahlen, wenn die Sonne, bis dato die in der Hierarchie dominierende Lichtquelle, an ihren natürlichen Zyklus gebunden ist. Aus diesem Gefühl der Überlegenheit gegenüber der Natur entwickelte sich ein neues Verständnis von Freiheit, das seinerseits ebenfalls auf die Ebene der

[44] Alain Beltran, La fée Électricité, Paris 1991; Ulrike Felber, La fée Électricité. Visionen einer Technik, in: Klaus Plitzner (Hg.), Elektrizität in der Geistesgeschichte, Bassum 1998, bes. S. 105. Zur ikonographischen Entwicklungsgeschichte der weiblichen Elektrizitätsallegorie vgl. Kaenel, Affiche et électricité; Beate Binder, Elektrifizierung als Vision. Zur Symbolgeschichte einer Technik im Alltag, Tübingen 1999, S. 124–37. Vgl. zu den engen Zusammenhängen zwischen den Ikonographien von Elektrizität und jener der Wahrheit Kap. 8.2.2. Zur Anreicherung des Motivs der ideellen Lichtverbreitung durch den technischen Fortschritt vgl. auch das Beispiel der *instruction* in Kap. 6.2.

[45] Zur Bedeutung der Exposition internationale d'électricité vgl. Beltran, Carré, La fée et la servante, S. 70: »L'Exposition de 1881 a été le véritable point de départ de l'essor de la lampe à incandescence et plus généralement de l'éclairage électrique. [...] L'Exposition de 1881 a donc été à l'origine de la diffusion de l'éclairage électrique public et privé. Les articles relatifs aux diverses expériences et aux démonstrations d'éclairage sont enthousiastes«.

[46] Sonderausgabe von *Le Monde illustré*, 21. 8. 1881.

[47] Weigl, Entzauberung, S. 30.

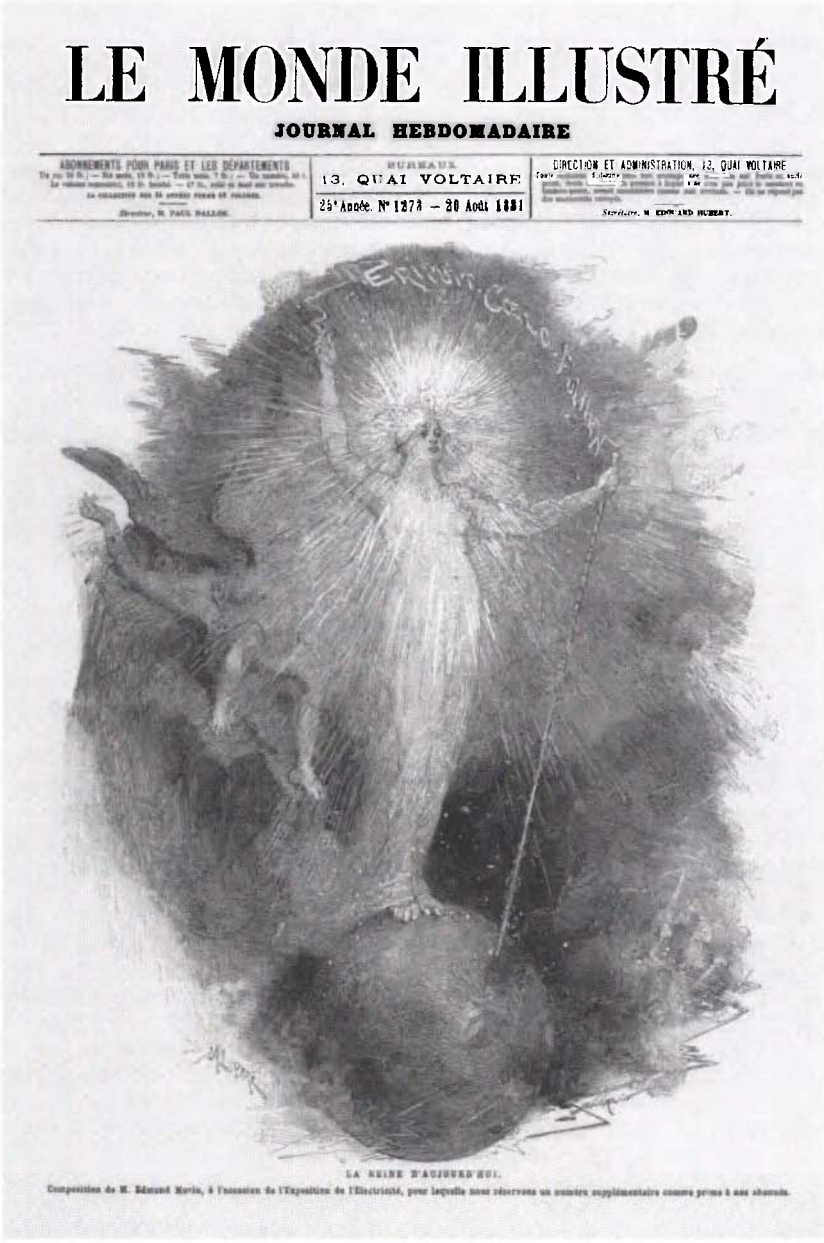


Abb. 46 Edmond Morin: La Reine d'aujourd'hui, in: Le Monde illustre, 20.8.1881. Sammlung D.K.

Politik übertragen wurde. Die von Beate Binder für die zeitgleiche deutsche Situation formulierte Einschätzung läßt sich ohne Einschränkungen auf Frankreich übertragen:

Die Elektrizität leitete, aus der Tradition der Aufklärung kommend, die Menschheit ins ›elektrische Zeitalter‹. Verbunden war damit die Hoffnung, zur absoluten Erkenntnis, d.h. zum Ende der geschichtlichen Progression zu gelangen. Mit der Nutzbarmachung der Elektrizität für menschliche Zwecke schien das mit dem naturwissenschaftlichen Weltbild formulierte Programm des Austritts der Menschheit aus der Naturbefangenheit und der Aneignung der Natur in naher Zukunft endgültig realisierbar. Technischer Fortschritt wurde damit schließlich zur gesellschaftlichen Entwicklung, in die zugleich die Idee der Vollkommenheit integriert war. Nicht mehr die Freiheit führte das Volk, sondern die Technik: Doch auch sie versprach Befreiung[48].

So wurde automatisch alles aufgewertet, was im elektrischen Licht erstrahlte[49]. Gerade hierbei spielten weibliche Elektrizitätsallegorien eine entscheidende Rolle, deren sexuelle Konnotationen die Werbung für die Elektrizität von Anfang an mitbestimmten[50]. Maria Osietzki nennt diese Personifikationen treffend »Wunschmaschinen«[51]. Auf die Allegorie der Republik übertragen wird die Absicht deutlich, die lichtstrahlende Republik zur unendlichen Projektionsfläche jeder Art von optimistischer Zukunftserwartung seitens der Bürger zu machen. Die Affinität zur symbolischen Zweckdienlichkeit des

[48] Binder, Elektrifizierung, S. 135f. Zu den utopischen Fortschrittserwartungen in bezug auf die Elektrizität in Deutschland vgl. auch Jürgen Steen, ›Neue Zeit‹-Vorstellungen als Kritik der Industriellen Revolution. Zu Bedeutung und Rolle von Elektrizität und Elektrotechnik in Modernisierungsstrategien des 19. Jahrhunderts, in: Plitzner (Hg.), Elektrizität, S. 169–182. Die Gegenreaktion auf dieses Modell wird in der sozialistischen und anarchistischen Bildwelt und Ideologie vollzogen, wobei teils radikal naturistische Tendenzen hervortreten (vgl. Kap. 9.3.). Auch die Befreiung von der Natur durch die Elektrizität und die allgemeine Beleuchtungsmanie fand ihren Widerhall in der Karikatur: *Le Pèlerin* zeigte am 3.9.1881 eine kleine Zeichnung, auf der ein Vater seinen Sohn bei der Exposition de l'électricité folgendermaßen belehrt: »Admire, mon fils, le génie de l'homme: plus de distances, plus de ténèbres! Nous pourrons bientôt expulser le soleil, comme un être inutile, suranné et même dangereux«. Eine Karikatur von Draner in *Le Charivari* zeigt am 21.8.1888 den Streit eines alten Ehepaares. Weil der Mann glaubt, daß seine Pflanzen jederzeit Licht brauchen, verdonnert er seine Frau dazu, die Lichtträgerin zu spielen: »Quelle idée as-tu de te relever la nuit et de me faire tenir cette lampe pendant que tu bèches? – Madame Prudhomme, la nature marâtre refusant le soleil aux pauvres plantes, la compassion nous prescrit de leur faire illusion avec une lumière factice«.

[49] Blühm, Lippincott, Light, S. 188: »In 1880 Paris, it would seem that almost anything viewed under electric light became a desirable commodity«.

[50] Gerade die nackte oder sehr leicht bekleidete Allegorie spielt mit dem Ideal der Wahrheit. Der so ausgelöste Wille zur Teilhabe an dieser Wahrheit, wird in genderspezifischen Deutungen noch erheblich verstärkt durch Identifikationswünsche seitens der Frauen und Besitzansprüche seitens der Männer. In einer Zeichnung von František Kupka, die 1905 in *Les Temps nouveaux* erschien, kommen diese Aspekte exemplarisch zum Ausdruck. Vgl. dazu Kap. 8.2.2. Vgl. zu diesen Ansätzen v.a. Marina Warner, In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Schönen und Guten, Reinbek 1989, S. 432.

[51] Maria Osietzki, Weiblichkeitsallegorien der Elektrizität als ›Wunschmaschinen‹, in: Technikgeschichte 63 (1996), S. 47–70.

neuen Lichts kann somit kaum überraschen. Zudem steht Morins Komposition für ein erstarktes elektrisches Licht, das mit Edisons Erfindungen seine Kinderkrankheiten überwunden hatte[52]. Dieser neuen, perfektionierten Lichtmacht blieb es vorbehalten, den Raum zeitunabhängig vollkommen zu dominieren[53]. Dieselbe Leistung beanspruchte zu dieser Zeit die Republik auf politischer Ebene für sich, woraus sich – zunächst im Rahmen der Festkultur – die Elektrifizierung des ideellen Lichtzentrums Paris entwickelte. Die elektrische Beleuchtung wurde so in den Kosmos der *lumières* integriert, ohne diesen automatisch zu profanieren.

Innerhalb der Bildpublizistik ist das egalisierende Modell des absorbierenden Lichtmythos naturgemäß noch viel stärker ausgeprägt: Nur die nichtrealistische bildliche Darstellung ist imstande, ein von jeder technischen Machbarkeit gelöstes Symbolkonzept zu entwerfen[54].

Das Licht der Republik entspringt hier stets einer unbestimmten Quelle, wodurch seine jedem Angriff überlegene Macht nur um so deutlicher wird[55]. Mehr *lux* als *lumen*[56] weist diese Symbolik weit über die Ebene der Festbe-

[52] Zu den technischen Schwierigkeiten der Elektrizität vor 1881 vgl. Kap. 6.2. Dennoch existierten Edisons Bogenlicht und andere Formen geraume Zeit nebeneinander her. Noch 1883 wurde das Pariser Hippodrom sowohl mit Jablochkoff-Kerzen (vgl. dazu Kap. 6.2.2.) als auch mit Glühbirnenbeleuchtung ausgestattet. Vgl. BLÜHM, LIPPINCOTT, Light, S. 188.

[53] Die Beherrschung und Ausleuchtung des nächtlichen Raumes in seiner Gesamtheit war schon bei den ersten öffentlichen Beleuchtungsversuchen mit elektrischem Licht das vordringlichste Anliegen, wie etwa bei der scheinwerferartigen Bogenlampenbeleuchtung der Place de la Concorde 1844. Vgl. dazu SCHIVELBUSCH, Lichtblicke, S. 59.

[54] Innerhalb der Graphik wäre etwa eine elektrisch beleuchtete Allegorie der Republik wohl eher zur Karikatur ihrer selbst geraten. Die komische Wirkung einer zur elektrischen Lampe umgewandelten Skulptur ist Gegenstand eines Blattes von Draner mit dem Titel *Projet d'éclairage du jardin des Tuileries*, das am 5.8.1876 in *Le Charivari* erschien: Dargestellt ist eine abgewandelte Replik der Laokoon-Gruppe, deren Symbolik ad absurdum geführt wird: Die Schlangen, die Laokoon und seine beiden Söhne angreifen und töten, sind Makulatur geworden. Die Aufmerksamkeit der drei Männer gilt nicht mehr dieser tödlichen Bedrohung, sondern richtet sich vielmehr auf die elektrischen Laternen, die sie in den geziert nach oben gerichteten Armen halten – welche beim Original aber abgebrochen sind. Das im Bildtext formulierte Motto *L'industrie appliquée à l'art* unterstreicht die alberne Überheblichkeit einer Technikbegeisterung, die dem Lichteffekt um seiner selbst willen huldigt und diesem alles andere unterordnet. Die Kunst hat hier keine belehrende oder erhebende Funktion mehr, sondern ist zum im Grunde jederzeit austauschbaren Rahmen für das sich selbst inszenierende Licht geworden. Das Verhältnis von Lichtmedium und Lichtzentrum hat sich somit völlig verkehrt. Der Titel muß insofern als eine direkte Kritik am Konzept von *art industriel* verstanden werden, das sich Mitte des 19. Jahrhunderts parallel zu den ersten Weltausstellungen entwickelte. Vgl. dazu Georg MAAG, Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchronische Analysen einer Epochenschwelle, München 1986; Helmut PFEIFFER, H. R. JAUSS (Hg.), *Art social* und *art industriel*. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus, München 1987.

[55] Schon Morins *reine* leuchtet ja aus sich selbst heraus und wird so in erster Linie eine Allegorie des Lichts als Prinzip an sich.

[56] Zur Geschichte dieser beiden Lichtqualitäten vgl. Kap. 2.1.

leuchtung hinaus. So erstrahlt auch die Republik, die André Gill 1879 mit einer symbolischen Geste in die Zukunft weisen läßt, ganz in einem geheimnisvollen, weißen Licht, das sich gegen die Finsternis absetzt[57].

Im Jahr 1889 trat dieser weitreichende Bedeutungsradius des republikanischen Lichtmythos ganz besonders in den Vordergrund. Der *centenaire* der Französischen Revolution vereinte sich mit der vierten Pariser Weltausstellung[58] zu einer euphorisch gefeierten Huldigung an den *progrès* – auf technischer und wissenschaftlicher ebenso wie auf politischer und sozialer Ebene[59], wovon etwa das Lied *Fêtons le centenaire* zeugt:

Nous déploierons le drapeau tricolore [...] / Pour saluer cette nouvelle aurore / Illuminons la nuit de nos flambeaux / Que l'étranger acclame notre fête / Nos ennemis devant notre succès / Courbant le front, connaîtront leur défaite / En saluant la fête du Progrès[60].

Die Verknüpfung von republikanischer Gegenwart und revolutionärer Vergangenheit und das daraus resultierende Sendungsbewußtsein Frankreichs war so offensichtlich, daß die meisten der europäischen Monarchien offiziell nicht an der Ausstellung teilnahmen[61].

In innenpolitischer Hinsicht feierte die Republik die mit demokratischen Mitteln erreichte Überwindung des Boulangismus, der sich seit 1887 zum Sammelbecken aller antirepublikanischen Kräfte entwickelt hatte[62]. Der Sieg der Republik über Boulanger bildet auch die Grundstruktur des Licht-Finsternis-Gegensatzes in Molochs Blatt *Éclipse totale*, das anläßlich der Ausstellungseröffnung in *La Silhouette* erschien (Abb. 47)[63]. Die überlebensgroße Republik mit der phrygischen Mütze präsentiert den versammelten Vertre-

[57] *La République*, in: *La Lune rousse*, 9.2.1879. Abgebildet bei DUCATEL, Histoire, Bd. 2, S. 96.

[58] Zu den Pariser Weltausstellungen vgl. allg. KRETSCHMER, Geschichte, bes. S. 110–154. Speziell zu den Pariser Weltausstellungen vgl. Pascal ORY, Les Expositions universelles de Paris. Panorama raisonné, avec des aperçus nouveaux et des illustrations par les meilleurs auteurs, Paris 1982; Marc GAILLARD, Paris: Les Expositions universelles de 1855 à 1937, Paris 2003.

[59] Miriam R. LEVIN, When The Eiffel Tower Was New. French Visions of Progress at the Centennial of the Revolution, Mount Holyoke College 1990; Hubertus KOHLE, Der Eiffelturm als Revolutionsdenkmal, in: DERS., Gudrun GERSMANN (Hg.), Frankreich 1871–1914. Die dritte Republik und die Französische Revolution, Stuttgart 2002, S. 119–132. Vgl. auch Deborah SILVERMAN, The 1889 Exhibition: The Crisis of Bourgeois Individualism, in: Oppositions 8 (1977), S. 80: »Following the metaphor of ›enlightenment‹, the exhibition further confirmed and extended the Enlightenment conceptions of education and application of reason to human affairs«. Zum Fortschritt als Leitbegriff des 19. Jahrhunderts vgl. KOSELLECK, Fortschritt, S. 407–423.

[60] Zitiert nach Jean-Pierre RIOUX, Chronique d'une fin de siècle. France 1889–1900, Paris 1991, S. 15.

[61] KOHLE, Eiffelturm, S. 119.

[62] Vgl. zu entsprechenden Reminiszenzen bei den offiziellen Feierlichkeiten GARRIGUES, Images, S. 91–97. Zum Boulangismus als Massenphänomen vgl. Kap. 7.2.

[63] Erschienen am 5.5.1889.

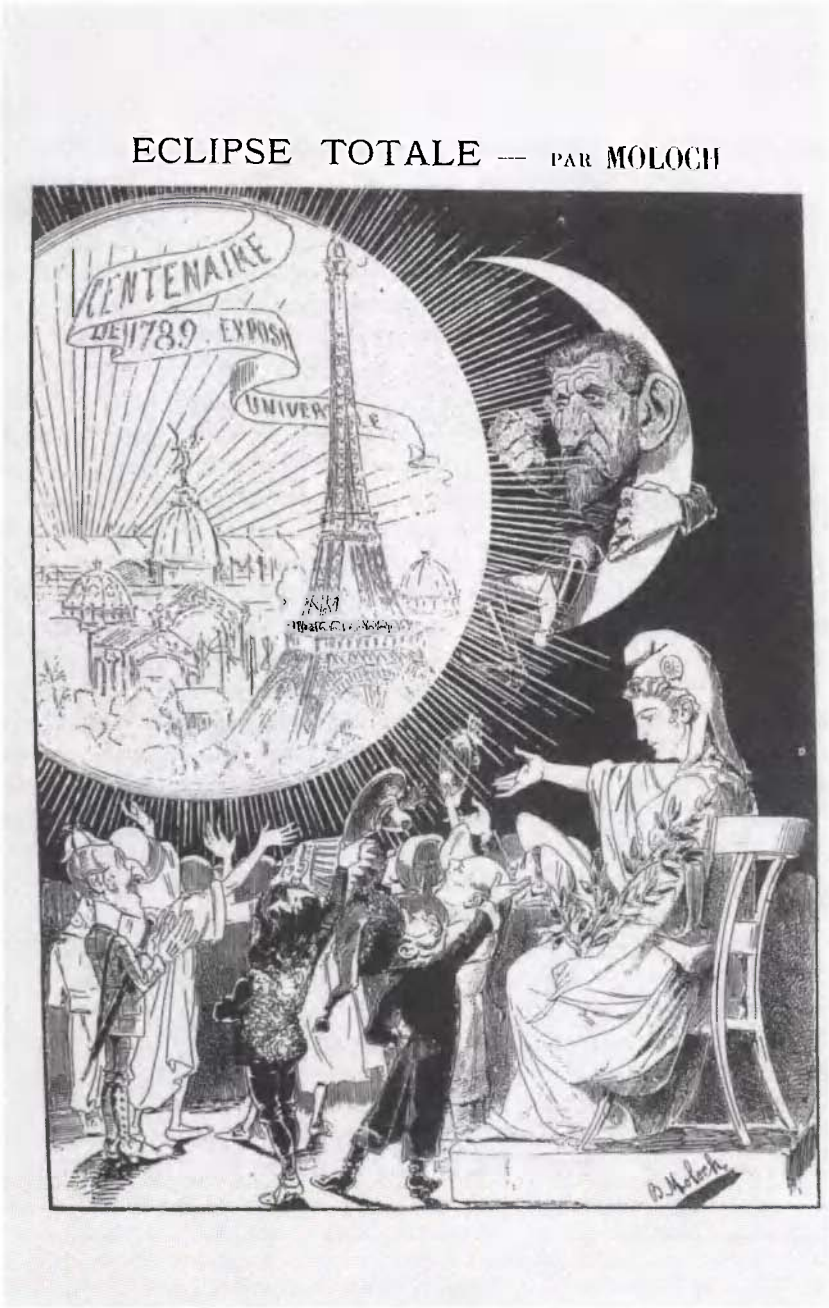


Abb. 47 Moloch: Éclipse totale. L'astre brillant et pur de l'Exposition / Éclipse de Bruno l'étoile... imaginaire: / Les peuples assembles fetent le centenaire. / Vive la liberte! Vive la nation!!, in: La Silhouette, 5. 5. 1889. Sammlung D.K.

tern verschiedener Völker[64] das Ausstellungsgelände, das auf ihr Geheiß als sonnengleiche Lichtvision im Strahlenkranz in der Dunkelheit aufleuchtet und gleichzeitig einer Laterna-magica-Projektion ähnelt. Innerhalb der Sonnenscheibe geht hinter dem Palais du Trocadéro noch einmal die Sonne auf, die ihr Kommen mit raumgreifenden Strahlen ankündigt. Zwischen dem Horizont und dem Eiffelturm am rechten Bildrand zieht sich ein Band mit der Aufschrift *Centenaire de 1789 – Exposition universelle*. Dieses Motto dominiert also den Lichtraum ebenso wie den Stadtraum, und damit das Ideal ebenso wie die Realität. Dies ist nicht nur den staunenden Gästen klar, sondern auch dem ebenfalls im Bild anwesenden Boulanger: Auf einer dünnen Mondsichel neben der hellen Lichtvision sitzend, kann er nur machtlos mit der Faust drohen, wie der Bildtext präzisiert: »L'astre brillant et pur de l'Exposition / Éclipse de Bruno[65] l'étoile... imaginaire: Les peuples assemblés fêtent le Centenaire. / Vive la liberté! Vive la nation!!« Deutlich wird dabei der doppelt gelagerte Überblendungscharakter des *astre brillant*: Dieser zielt nicht nur auf Boulanger, der tatsächlich kurz davor steht, von der sonnengleichen Erscheinung überdeckt zu werden, wie es schon im Titel *Éclipse totale* anklingt. Die strahlende *République-Soleil* läßt gleichzeitig alles andere dunkel erscheinen. Sie wird in ihrer überwältigenden Lichthaltigkeit zum magischen Anziehungspunkt, bestaunt von den Vertretern aus Ländern, die oft noch von Monarchen regiert werden. Die Lichtbotschaft richtet sich also an die Völker selbst. Der semantische Kosmos von *centenaire* und *exposition universelle*, der zudem den weitreichenden Lichtmythos von Paris[66] absorbiert und in einer gleichzeitigen Huldigung an Nation und Freiheit gipfelt, nimmt immanent Bezug auf die Vision der weltumspannenden Universalnation von Victor Hugo, die er anläßlich der Weltausstellung von 1867 als codierte revolutionär-republikanische Zukunftsbotschaft formulierte[67]. Dieser Führungsanspruch findet auf der Weltausstellung von 1889 sein adäquates Medium in einem völlig neuen Element der Festarchitektur – dem Eiffelturm.

[64] Unter die typisierten Vertreter europäischer Nationen mischen sich auch Vertreter außereuropäischer Ethnien wie etwa ein Indianer mit Federschmuck oder Asiaten. Die Rolle des Ausstellungsbesuchers war in der Realität jedoch den ›zivilisierten‹ Völkern vorbehalten, während die ›Exoten‹ und ihre Kulturen als koloniale Kuriosität zur Schau gestellt wurden. Dazu KRETSCHMER, Geschichte, S. 130.

[65] Ob die Bezeichnung *Bruno* ein zu dieser Zeit verbreiteter Spottname für Boulanger war, muß dahingestellt bleiben. Zur identischen Darstellung Boulangers bei Moloch vgl. die Karikatur *Le Serment du Jeu de paume (imité du tableau de David)*, in: *La Silhouette*, 23.6.1889. Die von Davids berühmtem Gemälde entlehnte Komposition wurde mit den Anhängern Boulangers aufgefüllt, darunter Cassagnac (vgl. dazu Kap. 5.1.) und Henri Rochefort.

[66] Vgl. dazu Kap. 5.1.

[67] Victor HUGO, Introduction, in: DERS., Paris Guide, Paris 1867, S. I–XVIV. Vgl. dazu Kap. 5.1.

Exkurs: Der Eiffelturm als »phare des nations«

Der politische Aspekt des *progrès* in der Ausstellung ist vom technischen nicht zu trennen, ganz besonders nicht im Eiffelturm, dem – gerade wegen seiner vordergründigen Zweckfreiheit[68] – durch und durch symbolträchtigen Prestigebau:

En 1889, la tour Eiffel, comme l'était déjà toute l'Exposition universelle de 1878, est une revanche: la France, battue en 1870, amputée de deux de ses provinces, dresse bien haut un monument qui prouve son avancée technologique et symbolise son rôle de phare des nations[69].

Auch innerhalb Molchs Bildkomposition erfüllt der Eiffelturm die Aufgabe des *phare des nations* – eingebunden in das beherrschende Lichtmodell »Republik«, was auch im Konzept des realen Bauwerks seinen Ausdruck findet: Die filigrane Struktur des Turms bietet dem von hinten aufstrahlenden, in den Raum ausgreifenden Licht keinen Widerstand, demonstriert in symbolischer Hinsicht also die alles durchdringende Strahlkraft der *République-Soleil*. Somit wurde das Bauwerk selbst als lichthaltig empfunden[70] – am Tag genauso wie bei Nacht, wenn die auf der Turmspitze angebrachten Scheinwerfer[71] ihn nicht nur zum modernen städtischen Leuchtturm, sondern zur veritablen *tour soleil* machten. Diese Reminiszenz an das Konkurrenzprojekt[72] des Eiffelturms ist mehr als zufällig: Die sogenannte Colonne Soleil sollte nach dem Willen des Architekten Jules Bourdais und des Ingenieurs Amédée Sébillot als elektrischer Leuchtturm, mehr noch, als künstliche Sonne fungieren und so im nächtlichen Stadtraum die Nacht mehr oder minder abschaffen[73]. We-

[68] Zum Bruch mit dem bürgerlichen Kunstideal vgl. KOHLE, Eiffelturm. SILVERMAN, 1889, argumentiert, daß in der Wahl des Eiffelturms zum Ausstellungssymbol die Krise des bürgerlichen Individualismus allgemein kulminiert. Vgl. dazu auch Roland BARTHES, La tour Eiffel, in: DERS., Œuvres complètes, Bd. 1, Paris 1993, S. 1400: »Regard, objet, symbole, la Tour est tout ce que l'homme met en elle, et ce tout est infini«.

[69] Henri LOYRETTE, La tour Eiffel, in: NORA (Hg.), Les lieux de mémoire III, S. 487. Zum Bild des *phare* vgl. auch RIOUX, Chronique, S. 11f. Zum Eiffelturm vgl. ausführlich LEVIN, Eiffel Tower; sowie DIES., Republican Art and Ideology in Late Nineteenth Century France, Ann Arbor, Michigan 1986, S. 41–45.

[70] Zur Symbolik der Eisenkonstruktion in der Literatur der Zeit vgl. Karlheinz STIERLE, Imaginäre Räume. Eisenarchitektur in der Literatur des 19. Jahrhunderts, in: PFEIFFER, JAUSS (Hg.), *Art social* und *art industriel*, S. 281–308. Das Eisengerüst als Mittel der Raumbeherrschung fand auch Eingang in die sozialistische Bildwelt. Vgl. dazu Kap. 9.3.

[71] Christina MARESKE, Treffpunkt Eiffelturm. Die Pariser Weltausstellungen von 1889, 1900, 1925 und 1937, in: Absolut modern sein, Ausstellungskatalog, Berlin 1987, S. 119. Zur nächtlichen Beleuchtung des Eiffelturms vgl. einen kolorierten Holzstich von Georges Garen (Musée d'Orsay, Fonds Eiffel): Das Licht wird sowohl nach unten als auch nach oben in den Himmel abgestrahlt. Vgl. BLÜHM, LIPPINCOTT, Light, Abb. S. 210.

[72] KOHLE, Eiffelturm, S. 11: Beide Projekte wurden unter insgesamt 700 Entwürfen ausgewählt und vor der Entscheidung für Eiffels Eisenturm intensiv diskutiert. Vgl. dazu SCHIVELBUSCH, Lichtblicke, S. 125.

[73] Amédée SÉBILLOT, Avant-projet d'éclairage de la ville de Paris par un seul foyer lumineux, in: Jules BOURDAIS, Colonne Soleil. Projet de phare électrique pour la ville de Paris,

gen der befürchteten hohen Kosten und seiner fragwürdigen architektonischen Realisierbarkeit mußte der Sonnenturm schließlich scheitern, während die Funktion des Eiffelturms als *phare des nations* auf die symbolisch-ideelle Ebene der Festkultur beschränkt blieb. Die untrennbare gedankliche Verbindung zwischen der Elektrizität und dem sonnengleich die Nacht erhellenden Leuchtturm aber scheint die Erwartungen, die an die neue Technik geknüpft wurden, in ganz besonderer Weise zu verkörpern. Anläßlich der Exposition internationale de l'électricité von 1881 zeigt *Le Monde illustré* Edmond Morins Darstellung eines hohen Turmes mit dem flammenden Leuchtlicht[74], der somit neben der die Republik zitierenden *reine*[75] das zweite Sinnbild des Lichts – der sichtbaren Elektrizität – verkörpert.

Die raumbeherrschende Macht des Turms, der als Sonnenersatz das natürliche Zeitschema aufhebt und damit durch seine weitreichende Strahlkraft darüber hinaus die Entfernung des einzelnen von der Lichtquelle unwichtig erscheinen läßt, bestätigt die im Bildtext aufgezählten Vorzüge der Elektrizität: »Suppression du temps, de la nuit, de la distance«. Die darin angedachte Überwindung aller irdisch-physikalischen Fesseln stellt den vollkommensten Anspruch des republikanischen und wissenschaftlichen *progrès* dar und wird im Kontext von 1889 auf alle Bereiche des Lebens ausgedehnt[76]. Die Weltausstellung von 1889 war zudem die erste, die bei Nacht vollständig illuminiert wurde[77] – mit über 10000 Bogenlampen[78]. Der Wunschtraum, die Nacht durch technischen Fortschritt zu besiegen, konnte damit erstmals voll und ganz erlebbar gemacht werden:

Au pied de la tour Eiffel, l'Exposition célébrant le premier centenaire de la Révolution française et de la victoire des Lumières sur l'Ancien Régime accorde une grande importance aux techniques électriques. En particulier, elle marque la victoire de l'éclairage électrique. Celui-ci symbolise la fête, la splendeur. Les descriptions lyriques des fontaines lumineuses remplissent des colonnes entières des journaux. La lumière électrique a désormais vaincu la nuit, comme en 1789 les Lumières avaient renversé l'obscurantisme. À

Paris 1885, S. 24: »Ce qui est désirable, c'est une lumière d'un ordre supérieur, supprimant l'obscurité et la nuit sur des vastes espaces, comme ceux occupés par les grandes villes. De là, l'idée de concentrer la puissance éclairante en de vastes foyers pour la répartir d'une manière générale, et de créer en réalité un soleil artificiel, pour répartir en tous points une lumière abondante«. Zur *tour soleil* und ihrer Ideengeschichte vgl. SCHIVELBUSCH, Lichtblicke, S. 113–130.

[74] *Le Monde illustré*, Sonderbeilage zur Exposition de l'électricité.

[75] Vgl. dazu Kap. 7.1.2.

[76] CARDOT, Frankreich, S. 57: »Par son ubiquité d'applications, l'électricité participe de tous les régistres: [...] elle laisse espérer une énergie pour tous et une vie plus facile. Amusement, instruction, admiration, grandeur technique, progrès social: elle a sacrifié à toutes les idoles des expositions«. Zur Verherrlichung der Elektrizität in der zeitgenössischen Kunst vgl. Angélique HÉRON DE VILLEFOSSE, L'iconographie de l'électricité et le symbolisme scientifique, in: Le Serment des Horaces 1 (1988/1989), S. 69–82.

[77] MARESKE, Treffpunkt, S. 119.

[78] BELTRAN, CARRÉ, La fée et la servante, S. 99.

l'obscurité tremblante et incertaine se substitue une lumière ferme. Nul doute, elle seule guidera vers le Progrès![79].

Auch Molochs Karikatur nimmt darauf Bezug: die scheinbar in der Nacht aufgehende Sonne wächst über sich selbst hinaus und zeigt den noch im Dunkeln stehenden, fremdländischen Gästen nicht nur den Aufbau der Ausstellung, sondern zugleich eine lichthaltige Zukunft, die nur die Republik garantieren kann. Innerhalb des Ausstellungskonzepts fand diese Überzeugung ihren Widerhall in einem weiteren Element der Festarchitektur, das in das symbolische Konzept des Eiffelturms integriert war: die Fontaine des nations bzw. Fontaine de la tour Eiffel von Francis de Saint-Vidal. Die Dekoration des Brunnens wird im *Guide illustré* genau beschrieben und erklärt:

Cette fontaine monumentale [...] est placée sous la tour de 300 mètres. Autour d'une grande vasque, cinq figures, assises en des attitudes michelangesques, représentent les cinq parties du monde. Au centre, sur un globe terrestre à demi enveloppé de nuages, la Nuit est couchée, belle, insolente et gracieuse, cherchant à retenir le génie de la Lumière, adolescent qui porte le flambeau du monde et l'on voit au-dessous, le génie de la Vérité, son miroir à la main, plongé dans l'ombre. C'est la Nuit qui domine le vieux monde, et qui berce les hommes de la douleur de ses mensonges[80].

Die ›alte Welt‹ repräsentiert dabei eben nicht nur eine Gesellschaft, die ohne das elektrische Licht der Nacht ausgeliefert ist, sondern auch den Teil der Welt, der noch nicht im Zeichen der *lumières* und des *progrès* steht – verwirklicht durch die Revolution und die Republik.

Der andere Teil der Welt – Frankreich und die Vereinigten Staaten ausgenommen – befindet sich in einem vorrevolutionären Entwicklungsstadium. Der Widerstreit von Nacht und Genius des Lichts repräsentiert also die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die Unterschiedlichkeit der Erkenntnisfähigkeit und die noch zu meisternden Entwicklungssprünge vieler Nationen. Mit einer Höhe von 300 Metern jedes andere Bauwerk von Paris bei weitem überragend, wurde der Turm als Synonym für den Fortschritt der gesellschaftlichen Entwicklung interpretiert[81], woraus eine säkularer Erlösungs-

[79] Ibid., S. 71. Allg. zur fortschreitenden Elektrifizierung der Weltausstellungen vgl. David E. Nye, Electrifying Expositions: 1880–1939, in: Robert W. Rydell, Nancy Gwinn (Hg.), Fair Representations. World's Fairs and the Modern World, Amsterdam 1994, S. 140–156. Rydell argumentiert, daß keine der vor dem ersten Weltkrieg stattfindenden Weltausstellungen ein geschlossenes Beleuchtungskonzept aufwies, sondern im Bereich der Staunen erregenden *féerie* verharrte: »Electrical displays gave the visitor an explanatory blueprint of the future, promising to ease work and ban ugliness. Yet [...] this utopian blueprint remained an outline. It was not yet developped in detail« (ibid., S. 152–154).

[80] Guide illustré de l'Exposition universelle de 1889, comprenant 50 gravures & 20 plans. Champ-de-Mars – Trocadéro. Esplanade des Invalides. Berges de la Seine. Œuvres et produits exposés, Paris 1900, S. 58. Vgl. zu diesem Brunnen auch Rioux, Chronique, S. 13.

[81] Kohle, Eiffelturm, S. 120f.: »Die Monumente der Vergangenheit, angefangen bei der nunmehr geradezu winzig erscheinenden mittelalterlichen Kirche Notre-Dame auf der Île de la Cité, werden ihm auf diese Weise anschaulich zur Vorgeschichte seines eigenen Zeitalters, und der Höhenunterschied weist die Entwicklung geradezu sinnlich wahrnehmbar als ansteigend-aufgipfelnd aus«.

anspruch resultiert, der mit den Errungenschaften der Revolution verquickt wird[82].

Die kühne Eisenkonstruktion war in diesem Sinne ein Äquivalent der Politik als »une tour républicaine, laïque et obligatoire«[83] – und in letzter Konsequenz eine Art von neue Kirche, »eine Kirche der innerweltlichen Vollendung, die die Jenseitsreligion hinter sich gelassen hatte und der laizistischen Erziehungspolitik der republikanischen Regierung der 1880er Jahre genau entsprach«[84].

Eine Erwiderung zu diesem Anspruch findet sich im Jahr 1895 in *Le Pèlerin* (Abb. 48)[85]: Als fiktiver Vorschlag für die Weltausstellung von 1900 wird ein zum Kreuz umgewidmeter Eiffelturm präsentiert, dessen Strahlenkranz ihn zum flammenden Monument des Bildtitels *In hoc signo vinces* macht. Das Kreuz in der Sonne, das einst Kaiser Konstantin den Weg zum Christentum wies, soll nun auch das vom Glauben abgefallene Frankreich auf dem rechten Weg ins neue Jahrhundert leiten. Dieser Führungsanspruch findet in der hier beanspruchten Verfügungsgewalt über das höchste Gebäude – und somit den prägenden Orientierungspunkt innerhalb des städtischen Raums – verbunden mit der Herrschaft über das (nächtliche) Licht seinen sinnfälligsten Ausdruck – was die bittere Erkenntnis des Primats der laizistischen Kräfte um so deutlicher macht.

* *

Das blendende Lichtspektakel der Exposition von 1889 beinhaltet schon das Abgleiten der republikanischen Symbolik auf die Ebene des rein kommerziellen Vergnügungslichts. Bereits 1888 zeigt eine Illustration von Heidbrinck in *Le Courrier français* den auf der Erdkugel plazierten, illuminierten Eiffelturm als Zentrum von *La Réclame*[86].

Der rein dekorative Charakter einer Festbeleuchtung, die ihren ideellen Anspruch verloren hat, mit *progrès* und sichtbar gemachten *lumières* Revolution und Republik zu feiern, trat bei der Weltausstellung im Jahre 1900 schließlich endgültig in den Vordergrund[87].

[82] LEVIN, Eiffel Tower, S. 20: »For the officials of the Third French Republic who supported the project, the three-hundred meter Eiffel Tower was a key-monument in a grand design to create a Republican society literally in the midst of social and economic changes that had grown out of the Revolution itself«. Ibid. zum Standort des Turms: »Even the site chosen for the exposition was invested with historic significance. The Champ-de-Mars had not only been the location of several earlier universal expositions and industrial fairs, but also the site in the 1790s of the Fête de la Révolution and the Fête de l'Être suprême«.

[83] LOYRETTE, La tour Eiffel, S. 487.

[84] KOHLE, Eiffelturm, S. 121.

[85] CHRISTIAN, *In Hoc Signo Vinces. Projet (non primé) du* Pèlerin *pour l'Exposition universelle de 1900*, in: *Le Pèlerin*, 13.1.1895.

[86] Ausführlicher zu diesem Blatt vgl. Kap. 9.1.2.

[87] Vgl. dazu MARESKE, Treffpunkt, S. 121: »Die Vermittlung von technischen Novitäten wurde von Pomp und Zierrat, von Festivitäten und Amüsierstätten in den Hintergrund gedrängt«. Zur Weltausstellung von 1900 vgl. speziell Richard MANDELL, Paris 1900: The Great World's Fair, Toronto 1967; Christophe MABIRE, L'Exposition universelle de 1900, Paris 2000, sowie KRETSCHMER, Geschichte, S. 140–154.

Abb. 48 Christian: In hoc signo vinces, in: Le Pelerin, 13. 1. 1895. Bibl. de Valpre, Ecully.

Die Huldigung an die blanken Eisenkonstruktionen auf der Ausstellung von 1889 hatte noch das Interesse an den Arbeitsabläufen und der technischen Fortentwicklung selbst vorausgesetzt und daraus auch das soziale Anliegen eines verantwortungsvollen Interesses an der Teilhabe der schwer arbeitenden Schichten am republikanischen Fortschritt[88]. Demgegenüber standen elf Jahre später mit Gips kunstvoll verzierte, neobarocke Gebäude »wie aus Zuckerguß«[89] im Vordergrund, die das kühne Konzept von 1889 vollkommen vermissen ließen[90]. Zwar war auch in der Idee des vor Pomp und Zierat geradezu überbordenden Palais de l'Électricité[91] die Idee des Sieges über die Nacht integriert, aber nun vielmehr als das Versprechen einer »magical quality that promised comfort without effort«[92]. So war der Eindruck der märchenhaften Scheinwelt, der *féerie*, das prägende Element der Ausstellung und der nächtliche Beleuchtungseffekt Gegenstand blumiger Beschreibungen[93].

Die Verkleidung des technischen Fortschritts bringt eine unterschwellig vorhandene Angst vor dem Verlust des Vertrauten zum Ausdruck. Wolfgang Schivelbusch weist im Zusammenhang mit den Bahnhöfen des 19. Jahrhunderts darauf hin, daß die Verkleidung der Eisenkonstruktion mit Stuck auf der sich zur Stadt hin öffnenden Seite der Bahnhofshalle von essentieller Bedeutung gewesen sei: Die Eingliederung der neuen, das tradierte Zeit- und Raumgefühl auf den Kopf stellenden Erfahrung des Eisenbahnreise

[88] Levin, Republican art, S. 35.

[89] Mareske, Treffpunkt, S. 121.

[90] Ibid.: Wegen des ständigen Gipsstaubs und -geruchs kam es während der Bauarbeiten sogar zu massiven Beschwerden der Bewohner des VII. Arrondissements.

[91] Blühm, Lippincott, Light, S. 210, sowie Abb. S. 211: Theodor Josef Hubert Hoffbauer: *Le Palais de l'Électricité et le Château d'eau.* 1900. (Handkolorierte Lithographie mit Glimmer-Effekten, die den realen Eindruck des illuminierten Gebäudes vermitteln sollten.) Vgl. zum Palais de l'Électricité auch Wolfgang Schivelbusch, Licht, Schein und Wahn. Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert, Lüdenscheid, Berlin 1992, S. 8–20. Ibid., S. 17: »Aus heutiger Sicht betrachtet, war die Licht-Féerie die Zwillingsschwester der Zuckerbäcker-Architektur. Wie diese den technischen Kern des Bauwerks, so verhüllte sie die technische Seite des elektrischen Lichts. Beide stellten den Versuch dar, die Technik der Illusion zu unterwerfen«.

[92] Levin, Eiffel Tower, S. 36. Vgl. auch Mabire, L'Exposition universelle, S. 20: »C'est l'Exposition presque tout entière qui se trouve éclairée, laissant, la nuit, une impression d'enchantement au public parisien. Les multiples constructions monumentales qui, le jour, se détachent sur le ciel de la capitale vont concrétiser, la nuit venue, sa dénomination de ›Ville Lumière‹, tant est grande la débauche d'éclairage«.

[93] 1900. Paris Exposition. Guide pratique du visiteur de Paris et de l'Exposition, S. 181: L'Exposition la nuit: »Tout ce qu'on a pu lire dans les livres, voir dans les féeries, admirer dans les tableaux ou les voyages n'approche pas du prestigieux spectacle qu'offre l'Exposition le soir, alors que surgissent de toutes parts les éclatantes lueurs de ses millions de lumières. Partout, c'est le triomphe de l'électricité, c'est la lumière versée à profusion, la lumière jaillissant de toutes parts, de la pierre, du bois, du fer, de la plante, comme sous la baguette invisible de la plus puissante et de la plus capricieuse des fées«.

konnte erst mit Hilfe eines Umweges über vertraute Muster verarbeitet werden[94].

Dieses Modell der Retardierung von Fortschritt ging im Falle der Weltausstellung von 1900 Hand in Hand mit einer gewissen politischen Desillusionierung: »The amusement park atmosphere surrounding the Eiffel Tower could have signified the failure of the Republican vision to bear fruit«[95].

Die grundlegende Veränderung der Perspektive verdeutlicht eine Karikatur von Adolphe Willette, die am 22. Juli 1900 in *Le Courrier français* erschien (Abb. 49). Das Blatt mit dem Titel *14-Juillet* gibt den Blick auf das Ausstellungsgelände frei, wo unter anderem der Palais de l'Électricité erkennbar ist. Die Verbindung von Nationalfeiertag und Weltausstellung dient hier aber nicht mehr dem Ausdruck des republikanischen Triumphes. Der Bildtext lautet vielmehr: »Autrefois le général La Fayette. / Aujourd'hui la faillite générale«. Das Wortspiel verdeutlicht die Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit: Die Revolutionsfeier wird von den wirtschaftlichen Schwierigkeiten der Ausstellung überschattet.

Das Ausstellungsgelände liegt als verwirrend vielfältige Ansammlung von optischen Anziehungspunkten vor seinen Betrachtern, einer Marianne mit phrygischer Mütze, die Arm in Arm mit einem Arbeiter geht. Mit der überirdischen Erscheinung der Allegorien auf Pépins Blatt *Pâques* (1878) und Molochs *Éclipse totale* (1889) hat diese Personifikation nichts mehr gemeinsam. Ihr einziges Lichtattribut ist eine Papierlaterne, die sie, ebenso wie ihr Begleiter, in der Hand hält. Als distanzierte Betrachterin, die das Ausstellungsgelände von einer Anhöhe herab kritisch mustert, ist sie in das Symbolsystem der Exposition universelle ganz offensichtlich nicht mehr integriert[96]. Vor allem aber verdeutlicht die Distanz der beiden Figuren in Willettes Karikatur die Entstehung eines neuen Sehkonzepts: Nicht mehr der bewundernde Blick *nach oben*, sondern die Raumerfassung *von oben* – und zwar außerhalb des zum (Licht-)Zentrum erklärten Areals offenbart eine veränderte Haltung des Individuums gegenüber der überlegen scheinenden Vielfalt der Eindrükke. Die Einladung, sich dem visuellen Kosmos zu nähern, sich in ihn einzufügen und sich schließlich mit ihm zu identifizieren, kommt ganz besonders in

[94] SCHIVELBUSCH, Eisenbahnreise, S. 155: »Das steinerne Empfangsgebäude, das die Bahnhalle verdeckt, ist notwendig, solange die Stadt noch vorindustriell in ihrem Charakter ist. Ein abrupter, nicht durch die Steinarchitektur ›abgebremster‹ bzw. gefilterter Eintritt in die Stadt wäre zu diesem Zeitpunkt schockierend«.

[95] LEVIN, Eiffel Tower, S. 35.

[96] Das weibliche Leitbild der Ausstellung war neben dem imaginären Konzept der *fée Électricité* nicht mehr die Republik, sondern vielmehr die monumentale Stuckfigur *La Parisienne*, die das Eingangstor des Ausstellungsgeländes krönte. (Vgl. das Titelbild von *L'Illustration*, 14.4.1900.) Frei von republikanischen Attributen, von einem führenden Couturier eingekleidet, verkörperte sie ausschließlich den Luxus, den der Fortschritt versprach. Die *féerie* hatte sich damit auch in bezug auf die weibliche Allegorie verselbständigt.

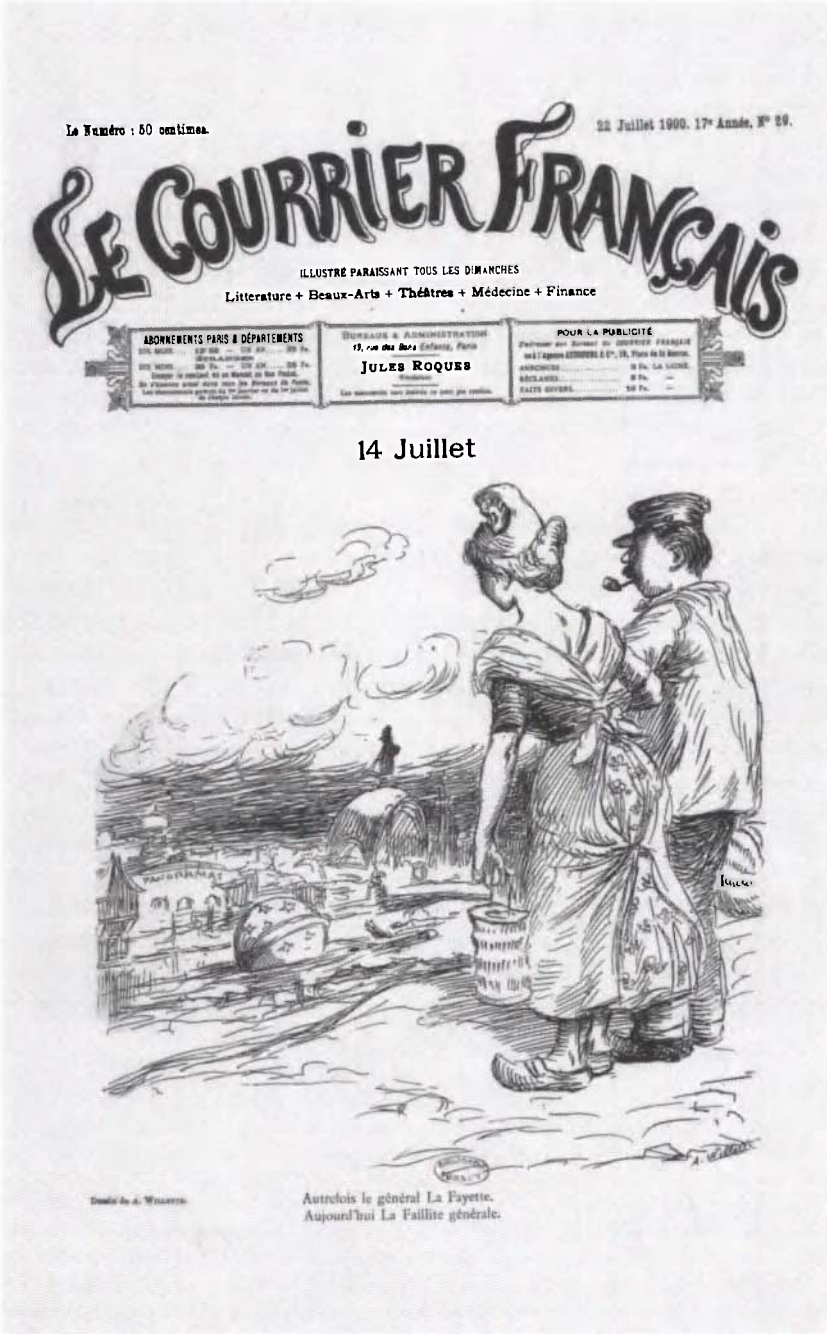


Abb. 49 Adolphe Willette: 14 Juillet. Autrefois le general La Fayette. Aujourd'hui la faillite générale, in: Le Courrier français, 22. 7. 1900. Bibl. Forney, Paris.

einem Bauwerk zum Ausdruck, das als Panorama[97] bezeichnet ist. Diese monumentalen Rundgemälde, die im Laufe des 19. Jahrhunderts erheblich zur Ausbildung einer neuen Art des Sehens beigetragen hatten, erlebten auf der Weltausstellung von 1900 ihren letzten großen Triumph[98]. Die eigentlichen Panoramen im ursprünglichen Sinne waren dabei aber selten geworden. In dem Glauben, im Kielwasser des Kinos eine Neubelebung des aussterbenden Mediums herbeiführen zu können, hatte man die Rundgemälde mit Hilfe von Bewegungseffekten, Animationen und Bilderprojektionen aufbereitet. Ziel war nicht mehr die selbständige Erschließung einer monumentalen Szenerie, sondern die Erzeugung einer perfekten Illusion, in der die Besucher sich verlieren sollten[99].

Auch bei Willette steht das Panorama für die künstliche Reizwelt der Ausstellung, die den Abstand wahrende Perspektive der beiden Beobachter jedoch für die Abwendung davon. Tatsächlich erleben Marianne und ihr proletarischer Begleiter das Ausstellungsgelände selbst als Panorama – ohne diesen Blick indessen als Unterhaltung zu begreifen. Diese Distanz bringt eine Überlegenheit zum Ausdruck, die den in ihren Kunstwelten vom natürlichen Licht getrennten Ausstellungsbesuchern völlig verwehrt bleibt. Das Phänomen der Massenunterhaltungskultur, das sich besonders im Rahmen der Weltausstellungen und des 14. Juli entwickelte, wird hier bereits in Frage gestellt.

[97] Zum panoramatischen Sehkonzept vgl. Kap. 8.3.

[98] Zur Problematik des Panoramas auf der Weltausstellung von 1900 vgl. Kap. 7.2.2.

[99] Dazu Désile, Généalogie, S. 83–87; Kretschmer, Geschichte, S. 147: »Im sogenannten ›Maréorama‹ erzeugte ein von hydraulischen Vorrichtungen bewegtes Modell eines Transatlantikdampfers die perfekte Illusion einer Seereise, Seekrankheit inbegriffen«.

7.2. »Fête de tous« oder »orgie républicaine«? Der 14. Juli als Massenphänomen zwischen Lichterfest und Flächenbrand

Die friedlich verlaufene *fête nationale* des 30. Juni 1878 schien alle Angstprojektionen einer entfesselten, unkontrollierbaren Menge widerlegt zu haben. In das republikanische System eingegliedert, konnten offenbar alle destruktiven Kräfte der *foule* ins positive Gegenteil verkehrt werden: »The enthusiasm of the populace throning the boulevards was contrasted with the nightmarish street scenes of the years of 1870–71, and the once threatening ›crowd‹ was represented as benign homogenous entity«[100]. Die Zeit schien also reif für eine ›Amnestie‹ des 14. Juli. In der letztendlichen Wahl dieses Tages für die *fête nationale* spiegelte sich nicht nur die Bezugnahme der Republik auf die Revolution, sondern auch das nach wie vor sehr gespaltene Verhältnis der III. Republik zu ihren eigenen Anfängen[101]. Der 4. September war wegen Krieg und Besatzung als Feiertag ungeeignet. In der Erinnerung des republikanischen Bürgertums mußte er vielmehr ein Tag trügerischer Hoffnung sein, an dem das Schlimmste, nämlich Bürgerkrieg und Commune – und damit nach dem Angriff von außen der Zwist im inneren – noch bevorstand. So ist die Gestaltung eines Blattes von Alfred Le Petit anläßlich des zweiten Jahrestages der Republikgründung höchst aufschlußreich (Abb. 50): *Un excès de zèle*[102] zeigt, wie ein offenbar betrunkener Mann, dessen Haartracht und Kleidung nach der Mode der 1830er Jahre ihn als Anhänger der Orleanisten ausweisen, eine Laterne erklommen hat. Einem Gendarmen, der eine Erklärung fordert, gibt er mit schleppender Stimme zur Antwort, daß er Schatten erzeugen wolle, um die Festbeleuchtung anläßlich des 4. September zu verdunkeln. Das völlige Fehlen jeder wirklichen Illumination tritt so erst recht ins Bewußtsein. Der Versuch, den Lichtschein einer der vielen Straßenlaternen zu dämmen, ist ein wirklich lächerlicher Protestakt, um so mehr als der leere, von Laternen und Mondlicht nüchtern beschienene Platz verdeutlicht, daß es sich hier offenbar um keinen Festtag handelt. Nur ein Gegner des Jahrestags der Republikgründung hat sich eingefunden – und muß auf das Publikum verzichten, denn der einzelne Gendarm versieht lediglich seinen gewohnten Dienst. Die Menge aber fehlt, sie ist, wie schon mehrfach hervorgehoben, zu diesem Zeitpunkt faktisch nicht vorhanden, außer, wenn sie in

[100] Boime, Art and French Commune, S. 135.

[101] Ihl, Fête, S. 88: »Un trait frappe lors de l'instauration de la IIIe République, c'est que, à peine né, ce régime appartient déjà au passé. Aucune célébration officielle ne rend hommage à la rupture historique qui l'a vu naître. Jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale, les fêtes dites nationales puisent leurs références dans la Révolution française. À croire que la République naît sans forme ni témoin. Que son avènement se déroule non pas dans le temps mesuré mais dans une durée imaginaire créée de toutes pièces«.

[102] *Le Grelot*, 8. 9. 1872. Der Bildtext lautet: »L'agent de police. – Hé là-bas, mon gaillard, qu'est-ce que vous faites donc là? Le monsieur, d'une voix grave. – Che fais de l'ombre. Ch'est le 4 cheptembre. Défenche d'illoumina!«

Abb. 50 Alfred Le Petit: Un excès de zèle. L'AGENT DE POLICE – Hé, là-bas, mon gaillard, qu'est-ce que vous faites donc là? Le monsieur, d'une voix grave. – Che fais de l'ombre. Ch'est le 4 cheptembre. Défenche d'illoumina!, in: Le Grelot, 8.9.1872. UB Frankfurt.

ihrer Anballung gleichzeitig als ein gezähmtes Ganzes vorgeführt werden kann[103]. Dies ist aber knapp anderthalb Jahre nach der Niederschlagung der Commune im Zusammenhang mit einer *fête nationale* (noch) nicht möglich. Daß diese sich nie auf den Tag der Republikgründung beziehen sollte, verdeutlicht die äußerst zwiespältigen Gefühle, die dieser Tag auch in der etablierten Republik noch auslöste. Der allgemeine Nationalfeiertag des 14. Juli sollte diesem Dilemma abhelfen und zur Bildung eines neuen Gefühls von Ganzheit und Zusammengehörigkeit aller Bürger beitragen. »Les gouvernements pensent que ces manifestations civiques ›où tous les cœurs fraternisent‹ resserrent les liens entre les citoyens, abolissant les barrières sociales. La liturgie républicaine vise à forger une mentalité collective«[104]. Besonders die Erinnerung an das friedliche Freiheitsfest des 14. Juli 1790 schien diesen Versöhnungsbestrebungen auch auf konservativer Seite entgegenzukommen[105].

Die republikanische Karikatur hält diesem Brüderlichkeitsideal jedoch sofort die tief verwurzelte Feindschaft der Reaktionäre gegenüber dem Licht der Republik entgegen: In seiner Skizzenfolge *Voyage autour de la fête* von Draner, die am 14. Juli 1880 in *Le Charivari* erschien, findet sich eine bezeichnende Szene: Ein ganz im Stil eines Dandys der Julimonarchie gekleideter Herr bläst mit dramatischer Geste die Kerzen auf einem Leuchter aus, beobachtet von einer nicht minder altmodisch gekleideten Dame: – »Comment! vous soufflez les bougies, Marquis? – Je n'ai pas d'autre moyen de protester contre les illuminations du 14-Juillet«. Schon das Requisit der Kerze als Beleuchtung des Salons zeugt von hoffnungsloser Verhaftung mit der Vergangenheit – zu einer Zeit, als Gasbeleuchtung in gehobenen Schichten längst gang und gäbe war und in dem Jahr, da die Petroleumlampe in Frankreich ihren großen Durchbruch erlebte[106].

Das 1881 in der Zeitschrift *La Silhouette* erschienene Blatt von Moloch mit dem Titel *Fête du 14-Juillet* reflektiert in abgewandelter Form noch einmal

[103] Vgl. zu diesem Erziehungs- und Domestizierungsvorgang besonders Chams Blatt *Une lumière qui éteindra l'autre*, in: *Le Charivari*, 18.1.1872 (vgl. dazu Kap.6.2.).

[104] SANSON, Les 14-Juillet, S.33.

[105] Mona OZOUF, Le premier Quatorze-Juillet de la République, 1880, in: DIES., L'école de la France. Essais sur la Révolution, l'utopie et l'enseignement, Paris 1984, S.133: »Car dans le légendaire national, le 14 juillet 1790 a un tout autre visage que celui de l'année précédente. Il n'est pas émeutier mais pacifique. Il n'est pas diviseur, mais conciliateur. Il n'est pas parisien, mais national. Il figure dans l'histoire tumultueuse de la Révolution une trêve heureuse. Est-ce de lui ou de l'autre qu'on se souvient en 1880? Les textes du républicanisme officiel reconnaissent sans doute la dualité de la célébration, mais leur volonté œcuménique les pousse à rappeler, plus volontiers que la prise d'armes, la grande marche paisible des fédérés sur Paris. À entendre les voix autorisées en 1880, on croirait qu'on fête alors moins un événement que ce qui était déjà une fête: redoublement qui en dit long sur une volonté d'intégration«. Vgl. dazu auch BOIS, Histoire, S.150.

[106] Zur Petroleumlampe vgl. Kap.5.4. Die Beleuchtung eines Salons mit Wachskerzen kostete im übrigen schon 1870 zwölfmal (!) so viel wie bei Verwendung von Gaslicht. Vgl. FIGUIER, Merveilles, S.168.

das Thema der Blendung, das Gilbert-Martin schon 1878 aufgegriffen hatte (Abb. 51). Im Rahmen des nunmehr zum zweiten Mal offiziell begangenen und somit bereits verankerten 14. Juli sehen sich die Republikgegner – dargestellt als die Vertreter der drei Monarchien – nun jedoch einem ganzen Arsenal von Lichtquellen ausgeliefert: Die von einem Lichtkranz umgebene Republik mit der phrygischen Mütze, vor deren idealisierter Schönheit die drei Figuren um so grotesker wirken, wird flankiert von einem in einer Schale hell lodernden Freudenfeuer, Feuerwerksraketen und den obligatorischen, zahlreich aufgereihten Lampions. Angesichts dieser Übermacht bleibt den Reaktionären nur die Flucht: »Disparaissons, il n'est que temps!« Die Unabhängigkeit der Lichtquellen voneinander macht die Situation für die Fliehenden noch bedrohlicher. Ganz unverkennbar ist die Republik das eigentliche Lichtzentrum. Ihre Position am rechten Bildrand dient nur dazu, den potentiellen (Flucht-)Raum als undurchdringlich zu kennzeichnen. Feuer, Leuchtraketen und Papierlampions aber tragen ihre Lichtnatur jedes auf seine Weise weiter in den nächtlichen Raum hinein und unterstreichen ihren absoluten Herrschaftsanspruch. Jeder einzelnen der drei Lichtrequisiten wohnt dabei eine andere spezifische Licht- und Leuchteigenschaft inne. Das Feuer als traditionelles Symbol der entfesselten revolutionären Kräfte[107] erscheint hier gezähmt und dekorativ. Seine potentiell verheerende Wirkung hat sich dem Regiment der Republik untergeordnet, die gleichzeitig den Anteil des revolutionären Elements in ihrer Natur nicht verleugnet. Im Gegensatz zum von der Monarchie abgeleiteten Repräsentationswillen, der im Feuerwerk offenbar wird[108], steht der Papierlampion für die spontane, populäre Festfreude der großen Masse des Volkes. Der spielerische und zugleich demokratische Charakter dieser Art der Festbeleuchtung hebt die friedfertige Harmlosigkeit der feiernden Bevölkerung hervor, dessen aufrührerische Tendenzen innerhalb des republikanischen Systems verschwunden sind. Die Vereinigung der einzelnen Lichter zur dominierenden Lichtmacht ist es auch, wodurch sich die Lichtsymbolik der Festbeleuchtung strukturell von der republikanischen Sonnensymbolik unterscheidet. Während die Sonne als kosmische Erscheinung eng mit dem traditionellen Herrschaftsbegriff verbunden bleibt[109], stellt das inszenierte Festlicht, das sich aus verschiedenen Komponenten zusammensetzt, die Rolle des einzelnen und die daraus resultierende Bedeutung der Masse heraus. Darin liegt nicht nur der Anspruch der Republik begründet, die Menge des Volkes zu vertreten, sondern gleichzeitig der Ausgangspunkt der modernen Massenkultur selbst. Die große Menge der Lichter vereitelt somit schließlich jeglichen Angriffsversuch der Gegenseite: Stellte Gill noch die *fête nationale* von 1878 als einzelne Flamme dar, die zwei Lichtausbläsern

[107] Vgl. dazu Kap. 3.1.2., 5.2., 4.4. sowie 9.2.1.
[108] Vgl. dazu auch Kap. 7.1.1.
[109] Vgl. dazu Kap. 6.1.

DEUXIÈME ANNÉE. — N° 30. 10 centimes le numéro Paris et Départements JEUDI 14 JUILLET 1881.

LA SILHOUETTE

POLITIQUE, SATIRIQUE ET FINANCIÈRE

PARAIT LE LUNDI ET LE JEUDI DE CHAQUE SEMAINE

ABONNEMENTS

M. Maurice LAGARDE

ABONNEMENTS
RÉDACTION, ADMINISTRATION & ANNONCES

FÊTE DU 14 JUILLET — Par MOLOCH

Disparaissons, il n'est que temps !

AVIS

Les bureaux de la SILHOUETTE sont actuellement transférés 9, Rotonde Colbert, 4, rue Vivienne, où toutes communications devront être adressées.

A BATONS ROMPUS

Il y a deux hommes en ce moment dont tout le monde a par dessus les épaules. L'un compromet Paris, l'autre compromet l'Alsace. J'ai nommé MM. Andrieux et Albert Grévy.

Par quel prodige ces deux potentats conservent-ils encore et contre tous leurs positions apparentes ? Personne ne le sait.

Sont-ils vissés à leurs sièges ? A-t-on mis de la colle Hirou à leurs fonds de culotte ?

Mystère et Passe-partout !!!

Tue-la !

depuis deux ans : *Tue-la !*

Ça nous promet de beaux jours pour le fer, le feu et les cordes.

Le jury de Seine-et-Oise vient d'apporter sa pierre à l'édifice consacré à la gloire de Sainte *Marie Intérêt*, martyre, mais plus vierge.

Une malheureuse servante, Octavie Breton — mince tonton — avait cassé d'un peu trop près avec le tenant Victor Néreau, fils de ses maîtres. Elle devint enceinte.

Supposant avec raison qu'elle ne trouverait pas dans sa position un meilleur parti, elle nomma Victor de l'époux.

Mais Mimaut, bien avec montant le nom du chien de Ma-

Abb. 51 Moloch: Fete du 14 Juillet. Disparaissons, il n'est que temps!, in: La Silhouette, 14.7.1881. BnF.

widerstehen muß (Abb. 44, S. 234)[110], so zeigt Cohl in *La Nouvelle Lune* im Jahr 1881, wie Ratapoil völlig vergeblich gegen die Übermacht der Lampionlichter anzupusten versucht (Abb. 52). Der Knüppel, typisches Requisit seiner brutalen Umsturzabsichten, kann gegen die zahlreichen Lichter nichts ausrichten[111]: Das republikanische Fest versteht und inszeniert sich als absolute, überwältigende und ins Unendliche erweiterbare Lichtbotschaft.

Die Karikatur wirkt den diversen Löschversuchen entgegen, indem sie die Feinde der Republik schließlich selbst zu Lichtquellen umfunktioniert. Dieser an satirischer Schärfe kaum noch zu überbietende Kunstgriff ist das Thema von Molochs Karikatur zum 14. Juli 1890, deren Titel *La République illumine!!!* (Abb. 53)[112] den Absolutheitsgrad des hier dargestellten Triumphes treffend wiedergibt und deren Bildkommentar die eigentlich schon unmißverständliche Botschaft noch klarer macht.

La République illumine. Elle en a bien le droit, en ce jour anniversaire de la Grande Fédération. [...] En sorte qu'à présent, pour jeter encore quelques lueurs, ces flambeaux de la Réaction n'ont plus que l'unique ressource de servir de lampions à la République: car ils ne brilleront désormais que de l'éclat qu'elle voudra bien leur accorder. Amen! (Le Patron)

Die Lampions stellen die Köpfe der Repräsentanten verschiedener Richtungen dar. Neben Basile und den diversen Thronanwärtern[113] findet sich auch Boulanger in der Trophäensammlung, spöttisch gekennzeichnet als *le pauvre*. Jeder Handlungsfähigkeit beraubt und völlig hilflos müssen die Republikgegner zu Ehren der sie gerade aufreihenden Marianne mit der phrygischen Mütze ihre Leuchtfunktion erfüllen: Ihr ganzes Handeln, ja ihre bloße Existenz dient nur dazu, den Triumph der Republik, ihren Glanz und ihre Größe hervorzuheben. Die Republik ihrerseits ist sich ihrer überlegenen Position voll

[110] Vgl. Kap. 7.1.1.

[111] Em. Cohl, *Souffle toujours*, in: *La Nouvelle Lune*, 24.7.1881. Zu Cohl vgl. Crafton, Émile Cohl.

[112] Erschienen in *La Silhouette* am 18.7.1890.

[113] Dabei handelt es sich zunächst um den Prinzen Victor Bonaparte (1822-1891), im Volksmund General Plon-Plon genannt, den Enkel von Napoleons jüngstem Bruder Jérôme, nach dem Tod des *prince impérial* Eugène Louis Napoléon seit 1879 der offizielle Thronanwärter der Bonapartes. Das Fortleben des Anspruchs wird bekräftigt durch die Laterne mit dem Konterfei von Victors gleichnamigem Sohn (1862-1926). Zu den Bonapartes vgl. Hutton, Historical Dictionary, Bd. 2, S. 627-628. Der Thronanspruch der Bourbonen war seit dem Tod des Comte des Chambord (»Henri V«) mangels direkter Erben auf die orleanistische Linie übergangen, die durch *Le Roy – Notre Sire* repräsentiert wird, den Comte de Paris, Enkel des Bürgerkönigs Louis-Philippe und designierter Philippe VII (1838-1894), sowie dessen Sohn, ›Philippe VIII‹: *Le Dauphin – La Gamelle* (1869- 1926). Letzterer hatte es zu einer vorübergehenden Popularität gebracht, als er 1890 aus dem englischen Exil nach Frankreich zurückkehrte, um seinen Militärdienst als Staatsbürger zu erfüllen. Sein viermonatiges Dasein als einfacher Soldat brachte ihm den Beinamen ein, auf den die Laterneninschrift anspielt: *Prince gamelle*, zu deutsch ›Prinz Henkelmann‹. Zu Philippe VII. und VIII. vgl. Osgood, French Royalism, S. 25-53.

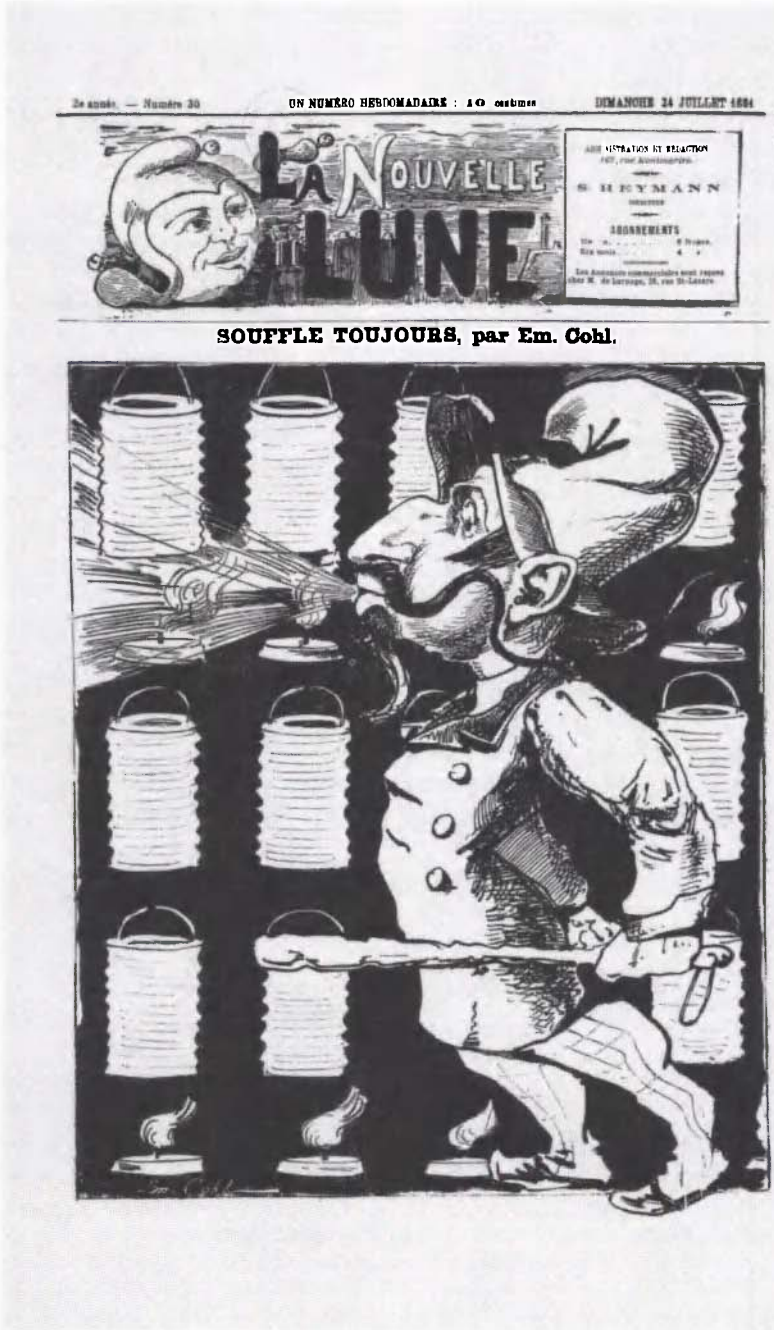


Abb. 52 Émile Cohl: Souffle toujours, in: La Nouvelle Lune, 24.7.1881. Sammlung D.K.

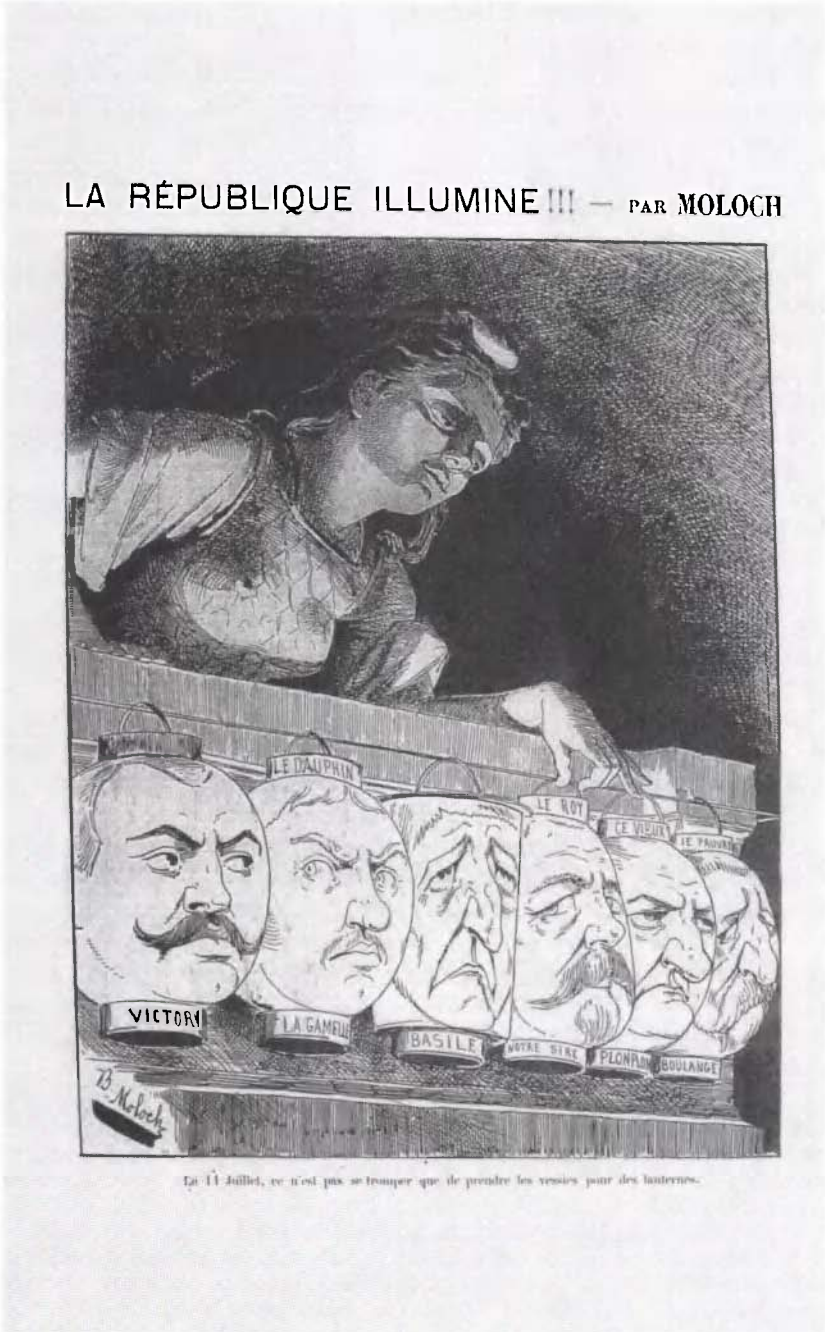


Abb. 53 Moloch: La Republique illumine!!! Le 14 Juillet, ce n'est pas se tromper que de prendre les vessies pour des lanternes, in: La Silhouette, 18.7.1890. Sammlung D.K.

und ganz bewußt: »Le 14 Juillet, ce n'est pas se tromper que de prendre les vessies pour les lanternes«.

Der Untertitel des Blattes spielt an auf das Sprichwort »Prendre des vessies pour des lanternes«, das sinngemäß mit der deutschen Redensart »Jemandem ein X für ein U vormachen« zu vergleichen ist[114]. Die im Sprichwort zum Ausdruck gebrachte Täuschungsabsicht wird im Kontext des Bildtextes jedoch sofort negiert: Die Republik weiß sehr wohl, wen sie da zum öffentlich ausgestellten Festlampion macht. »Prendre des vessies pour des lanternes« ist hier also in seiner reinen Wortbedeutung zu verstehen: Die mit Harnblasen verglichenen Charaktere werden in empfindlicher Art und Weise herabgewürdigt. Gleichzeitig ›verdanken‹ sie es der Republik, zur Laterne zu werden und damit der Erhabenheit, die sie erstreben, zumindest als Festrequisit nahezukommen. Die Aufnahme des Generals Boulanger in diese illustre Reihe lenkt den Blick aber auf eine politische Entwicklung, deren Keimzelle eben jene gefürchteten Kräfte der Masse waren, die man gebändigt zu haben glaubte. Der ehemalige Kriegsminister konnte seit 1887 in vielen Departements erhebliche Wahlerfolge verbuchen, wobei sein offen zur Schau getragener, radikaler Revisionismus breite Zustimmung fand – bei unzufriedenen Radikalen ebenso wie bei Monarchisten. Nach Boulangers triumphalem Sieg bei den Wahlen zum *conseil général* des Departements Seine am 27. Januar 1889 bildete Präsident Sadi Carnot eine Regierung der *défense républicaine*. Boulangers Ligue des patriotes wurde aufgelöst, er selbst überwarf sich im Frühjahr 1889 sowohl mit seinen radikalen als auch mit seinen royalistischen Anhängern, indem er für eine Republik plädierte, die sich von der Tradition der Jakobiner ebenso distanzieren sollte wie vom Antiklerikalismus. Einem drohenden Prozeß am Obersten Gerichtshof entging Boulanger schließlich durch seine Flucht nach Brüssel[115]. Boulangers Aufstieg war an die systematische Konstruktion seiner Person als Hoffnungsträger geknüpft, wobei das Potential der Massenmedien – Zeitungen und Magazine[116], Poster und populäre Lieder – in der III. Republik erstmals wirklich ausgeschöpft wurde. Diese massenhafte Mobilisierung rückte die zuvor vernachlässigte Bedeutung des Wahlkampfs für die Republik in das Bewußtsein der etablierten Republikaner[117] – und

[114] BAYARD, Caricature, S. 191, erwähnt, daß André Gill eine Zeitung herausgab mit dem Titel: *La Vessie. Ne pas confondre avec la lanterne*, womit er auf die Zeitung *La Lanterne* von Henri Rochefort anspielte. Gills Gegenorgan ist aber weder im Katalog der BnF noch im gedruckten Verzeichnis *Les 1500 journaux de Paris* nachweisbar.

[115] CARON, Frankreich im Zeitalter des Imperialismus, S. 399–406.

[116] Auch einige Satiremagazine widmeten sich ausschließlich der Konstruktion des Mythos Boulanger, darunter etwa *La Jeune Garde* oder *La Diane* u. a. Da diese aber aus konservatorischen Gründen nicht einsehbar waren, konnte dieser Aspekt nicht in die Untersuchung miteinbezogen werden.

[117] James R. LEHNING, To be a Citizen: The Political Culture of the Early French Third Republic, Ithaca 2002, S. 157.

damit auch das noch immer verdrängte Problem der in der Öffentlichkeit agierenden Masse an sich:

Boulangism can thus be seen as the beginning of the era of mass politics, expressing a desire for revolution. [...] The ›spectacular politics‹ that Boulangism practiced thus connected characteristics of republican political culture with the mass culture that was beginning to mark entertainment and consumption[118].

Der Boulangismus fungierte somit als Katalysator für eine veränderte Definition von Öffentlichkeit, die im Gegensatz zu dem gescheiterten General selbst nicht einfach mehr überblendet werden konnte, wie es etwa Molochs Darstellung *Éclipse totale*[119] andeutet[120].

Eine bereits 1888 ebenfalls in *La Silhouette*[121] erschienene Karikatur von Lamouche zeigt das Verhältnis von Idol und Masse sehr genau. Auf vier Einzelbildern wird der triumphale Vormarsch des Generals nachgezeichnet, vor einer Sonne, die immer höher steigt und die gewonnenen Stimmen repräsentiert. Während auf dem ersten Bild die Masse noch von undurchdringlichen Reihen stramm stehender Soldaten zumindest einigermaßen in Schach gehalten wird, hat sich auf der zweiten Etappe die Menge den Raum bereits erobert und auch die Vertreter des Militärs in den Volksauflauf integriert. Daß die Masse als Mittel zum Zweck auf dem letzten Bild verschwunden ist, belegt die Befürchtungen einer quasi absoluten Machtübernahme auf der Grundlage legaler Mittel und der Mobilisierung des Wahlvolkes. Boulangers endgültige Niederlage findet ein Jahr nach dem feierliche *centenaire* der Französischen Revolution ihren Ausdruck in Molochs Darstellung des 14. Juli, der die über ihre Herausforderer triumphierende Republik[122] wiederum zur alleinigen Lichtbringerin macht für eine Masse, die bei der Weltausstellung und dem *centenaire* einmal mehr nur als feiernde, in diesem Licht aufgehende Öffentlichkeit wahrgenommen wurde: *La République illumine!*

Die Kontrolle und Integration des Machtpotentials der Wähler dagegen blieb ein auf lange Sicht ungelöstes Problem der III. Republik. Tatsächlich kommt hinter der Idee des 14. Juli eine von Anfang an sehr durchdachte Domestizierungsstrategie zum Vorschein, deren Grundlage das Vertrauen in die Kontrollierbarkeit der Masse innerhalb einer arrangierten Festlichkeit bildet:

[118] Ibid., S. 156f. Zur Massenkultur im Paris des späten 19. Jahrhunderts vgl. Vanessa R. SCHWARTZ, Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris, Paris 1998.

[119] Vgl. dazu Kap. 7.1.2.

[120] Zur Bedeutung des Boulangismus für die Veränderung der Politik vgl. P.H. HUTTON, Popular Boulangism and the Advent of Mass Politics in France, in: Journal of Contemporary History 11 (1976), S. 86: »As an approach to politics which took seriously the task of integrating the ›people‹ into the political process, Boulangism prefigured the mass movements of the twentieth century«.

[121] LAMOUCHE, *Hier et demain*, in: *La Silhouette*, 4. 3. 1888.

[122] CARON, Frankreich im Zeitalter des Imperialismus, S. 404f.: »Allen Anzeichen zum Trotz ging die Republik aus der Krise des Boulangismus gestärkt hervor. Angesichts dieser Bedrohung waren die Republikaner enger zusammengerückt und konnten hinter sich alle vernünftigen und wirklich konservativen Männer Frankreichs vereinigen«.

Si la fête est la représentation didactique de la puissance en marche, elle est également une compensation. Éclipsant le souvenir de foules idolâtres ou révolutionnaires, ce désordre est destiné à en éviter de plus dangereux. En ce sens, le projet ressort d'une préoccupation éminemment politique. Il s'agit d'abolir la prééminence sociale de la rue pour empêcher la mise en œuvre d'une violence insurrectionnelle[123].

Der Anschein einer »fête essentiellement populaire«[124] wurde mit Hilfe des schon 1878 formulierten Ideals der spontanen Freudenkundgebung verstärkt und besonders bei der *fête nationale* 1880 durch den knappen für die Vorbereitungen verbleibenden Zeitraum begünstigt[125]. Vielmehr noch aber reflektiert das Bild der friedlich feiernden Bürger das »Ordnungssystem verfügbar gemachter Massenteilchen«, das Wolfgang Kemp so schon für Massendarstellungen zwischen 1789 und 1830 definiert hat[126]. Die Vielfalt der festlichen Lichter symbolisiert also nicht nur die zahlreiche Teilnahme, sondern auch in hohem Maße die Einordnung des Einzelnen.

Dennoch blieb die Angst vor der Masse ein steter Begleiter des 14. Juli, für gehobene Schichten eine potentielle Gefahr, den unter der Republik neu etablierten Anspruch der Verfügung über den öffentlichen Raum[127] wieder zu

[123] IHL, Fête, S. 338. Vgl. auch TARTAKOWSKY, Pouvoir, S. 19f.: »Le régime [...] rend à la rue ce que lui doit la République en désignant, dès ses premiers mois d'existence, le 14-Juillet pour son événement fondateur, mais tente, par là, d'en exorciser le pouvoir, en substituant une symbolique à une autre pour mieux la dépouiller de sa charge référentielle et de son originelle dimension subversive. Il est, en effet, significatif que la IIIe République ne s'essaie, en aucune manière, à cette mise en scène des masses caractéristiques de la Grande Révolution, mais offre, au contraire, à des foules qu'elle préfère passives le spectacle d'institutions qui les défendent ou les représentent et dans lesquelles elles doivent se reconnaître«. LEHNING, Citizen, verweist hierbei zu Recht auf den karnevalesken Aspekt der *fête*: Vgl. ibid., S. 72: »In the streets of Paris, [...] the Republic was a carnivalesque break away from daily affairs. Carnival, however, is ambigious, implying both reversal of social and political hierarchies, a concept dangerous for the elite to allow, and a liminal situation that will disappear as soon as the carnival – or the fête nationale – is over. The fête of 1880 underscores the difficulty that the Third Republic experienced in dealing with the legacy of popular participation it inherited from previous regimes, the coexistence of reason and laughter«.

[124] SANSON, Les 14-Juillet, S. 100.

[125] Erst am 21. Mai 1880 hatte Benjamin Raspail den Antrag für die gesetzliche Verankerung des 14. Juli als Nationalfeiertag vorgelegt, der von 64 zumeist radikal-republikanischen Abgeordneten unterzeichnet worden war. Am 6. Juli 1880 war das entsprechende Gesetz schließlich in beiden Kammern angenommen worden. SANSON, Les 14-Juillet, S. 31f. Allg. zum 14. Juli vgl. Christian AMALVI, Le 14-Juillet, in: NORA (Hg.), Les lieux de mémoire I, S. 421–472. Zum 14. Juli 1880 vgl. Charles REARICK, Festivals in Modern France: The Experience of the Third Republic, in: Journal of Contemporary History 12 (1977), S. 444: »The 14 July was celebrated in 1880 with extraordinary gaiety and grassroots inventiveness across France«.

[126] Wolfgang KEMP, Das Bild der Menge (1789–1830), in: Städel-Jahrbuch 74 (1973), S. 261. Ähnlich interpretiert KOHLE, Eiffelturm, die Rolle des Turms: »Hier wurde es möglich, große Mengen zu faszinieren und sie gleichzeitig in den Bahnen bürgerlich-republikanischer Ideologie zu halten, die auf ›ordre et progrès‹ pochte« (ibid., S. 13).

[127] Vgl. dazu Kap. 5.3., speziell zur Ablehnung des 14. Juli das dort erwähnte Blatt von Lucien Pissarro.

verlieren: »La classe aisée dédaigne les vils amusements de la ›populace‹; elle ne peut oublier que cette fête de la liberté glorifie, en réalité, une prise d'armes du Paris populaire. En ce sens, le 14-Juillet demeure ›la fête qui fait peur‹«[128]. Vor allem das royalistische Satiremagazin *Le Triboulet* verband den 14. Juli ausschließlich mit der Herrschaft des Pöbels, mit Saufgelagen und dem Verfall jeglicher Kultur. 1882 etwa zeigte Blass einen wild aussehenden Mann, der stark an den Typus des Communarden erinnert. Vor der nächtlichen Kulisse der Stadt hebt er mit triumphierender Geste zwei kleine Lampen empor, aus denen qualmende Rauchwolken aufsteigen. Die Anspielung auf die Brände der Commune ist offensichtlich. In den falschen Händen wird das Licht immer zum Feuer entarten. Der begleitende Text beschreibt die Schrecken der *orgie républicaine* als Gedenkfeier und verspäteten Triumph der Terreur:

L'obscénité, la menace, non pas seulement de républicains contre réactionnaires, mais de républicains contre républicains; les voix avinées chantant les hymnes d'échafaud; les fils des tricoteuses essayant le pas que dansaient leurs dignes mères, les pieds dans le sang des massacres du 14 juillet[129].

Zur *fête nationale* des Jahres 1884 greift Blass in *Le Triboulet* die entfesselte *foule* bildlich direkt auf: Eine unter dem Arc de Triomphe hindurchstürmende Rotte treibt den Präsidenten der Republik Jules Grévy[130] und seinen Président du Conseil Jules Ferry[131] vor sich her, angestiftet von einer Gruppe von Schaustellern. Der Bildtext liefert die Erklärung:

POURQUOI NOUS AVONS EU LA FÊTE DU 14-JUILLET? Le gouvernement a eu peur du mécontentement des forains. Vous voyez ce gouvernement renversé par les saltimbanques? Quelle consécration de l'adage: Similia similibus curantur![132]

Die Darstellung nimmt damit zum einen Bezug auf den im 19. Jahrhundert häufig gewählten Vergleich einer wankenden oder ihren Prinzipien untreu werdenden Regierung mit einem Seiltänzer[133], läßt dieses Modell zugleich aber hinter sich: Das fahrende Volk, das traditionell einen niedrigen gesellschaftli-

[128] SANSON, Les 14-Juillet, S. 56.

[129] *Le Triboulet*, 16.7.1882, S. 5. Unter der Überschrift *Les deux fêtes* setzt *Le Triboulet* dem 14. Juli das von den Royalisten begangene Fest am 15. Juli entgegen, wobei es sich eigentlich um die Gedenkfeier für saint Henri II handelt, also den ottonischen Kaiser Heinrich II. (927–1024). Dieser Tag aber wird zur bewußt gewählten Gegenveranstaltung und dem Andenken der Monarchie gewidmet, wie das den zitierten Text abschließende Gedicht verdeutlicht: »C'est aujourd'hui, / La Saint-Henri; / À notre Roi chéri, / Amis, buvons rasade. / Fidèles à cette cause-là / Chacun de nous sera, / Advienne que pourra!«

[130] Jules Grévy (1807–1891), Président von 30.1.1879 bis 2.12.1887. Vgl. HUTTON, Historical Dictionary, Bd. 1, S. 438f.

[131] Jules Ferry (1832–1893), Président du Conseil von 23.9.1880 bis 14.11.1881 sowie von 22.2.1883 bis 6.4.1895. Vgl. HUTTON, Historical Dictionary, Bd. 1, S. 374–377. Ferry ist in der Karikatur stets durch seinen markanten Backenbart definiert.

[132] *Le Triboulet*, 20.7.1884.

[133] Vgl. besonders ein berühmtes Blatt von Daumier, das Louis-Philippe mit dem Birnenkopf auf einem Seil tänzelnd darstellt: *M. Chose, le premier saltimbanque de l'Europe*, in: *Le Charivari*, 31.8.1833. Vgl. BOSSE, STOLL, Zensur, S. 345, Abb. 334.

chen Status innehat, repräsentiert hier in vollem Umfang die unkontrollierbare Macht der Straße. Ihre Fertigkeiten, mit denen sie die Menge immer schnell in ihren Bann ziehen, dienen zur Anzettelung eines Volksaufstandes.

Die Festbeleuchtung ist verschwunden, die einzige Lichtquelle ist eine Straßenlaterne, mit schwarzer Gaze verhängt, wie es bei Leichenzügen üblich war[134]. Die durch die Regierung selbst entfesselten Kräfte werden ihr nun zum Verhängnis. Zu Grabe getragen wird nicht nur die bürgerliche Republik, sondern jeglicher Aspekt von Recht und Ordnung.

Was die *orgie républicaine* betrifft, so fällt das Urteil von *Le Triboulet* über die Vertreter der Regierung selbst jedoch keinen Deut besser aus. Anläßlich des Abrisses des während der Commune abgebrannten Tuilerienschlosses entwirft Blass das düstere Bild eines wüsten nächtlichen Gelages.[135] Gambetta thront auf einem riesigen Weinfaß und trinkt aus einer Flasche. Die Kulisse der Schloßruinen wird zur Metapher für den trostlosen Zustand einer Gesellschaft, deren Elite sich derart gehen läßt. Nachtvögel und Fledermäuse sind die einzigen Zuschauer des Spektakels und verstärken mit den dunklen Wolken, die den Mond halb verdecken, den Eindruck absoluter Finsternis, die nicht nur durch die Nacht erzeugt wird. Aber auch die typische Lichtquelle der republikanischen *fête populaire*, der Papierlampion, ist in der Sicht der Republikgegner weit davon entfernt, Licht zu verbreiten. Gemessen an der Pracht monarchistischer Feste haftet dem Lampion das Etikett des billigen Vergnügens an. Im Februar 1880 etwa zeigt *Le Triboulet* eine Skizze mit drei nebeneinander aufgehängten Lampions: »Deux cylindres, puis un ballon / Sur un bout de ficelle usée, / C'est encore cent fois trop bon / Pour les fêtes de l'Élysée«. Die geringe Haltbarkeit des Papiers wird hier wohl auch mit der noch immer erhofften Kurzlebigkeit der Republik in Verbindung gebracht[136]. Als aber im selben Jahr der 14. Juli etabliert wurde, änderte sich diese etwas spöttische Haltung sehr schnell. Zunächst dient das obligatorische Festrequisit dazu, die Verkommenheit der betrunkenen Festbesucher ins ›Licht zu setzen‹[137]. 1881 kommentiert eine der mit dem Lampion ausgerüsteten Gestalten zu allem Überfluß: »Ont ils-encore assez fait d'orgies, ces coquins de royalistes!«[138] Die nebenstehende Illustration zeigt dagegen die kultivierte Feier des 15. Juli bei den Königstreuen – wer die eigentliche Orgie veranstaltet, erklärt sich so ganz von selbst.

[134] Vgl. dazu BEN-AMOS, Sacred Center, S. 40.

[135] Blass, *La Fête de la démolition des Tuileries*, in: *Le Triboulet*, 10.12.1882.

[136] Gleiches gilt auch für die republikanischen Werte: In derselben Ausgabe von *Le Triboulet* findet sich die Illustration eines schon heruntergebrannten, qualmenden Lampion, dessen Papierhülle bereits verglüht ist als Metapher für die laizistische Erziehung: »Ce lampion puant, ce lumignon éthique, / Peut personnifier l'instruction laïque«.

[137] In ikonographischer Hinsicht ist hier auch an Diogenes mit der Laterne zu denken, der im 19. Jahrhundert besonders in der Gestalt des *chiffonnier* weite Verbreitung fand. Vgl. dazu Kap. 9.2.2.

[138] *Le Triboulet*, 24.7.1881.

Aus Anlaß des *centenaire* am 14. Juli 1889[139] zeigt *Le Triboulet* die als abstoßende Vettel dargestellte Republik, die in der Gosse ihren Rausch ausschläft, umgeben von einer zerbrochenen Weinflasche und einem zerknitterten Lampion, während im Hintergrund der noch intakte Teil der Festbeleuchtung den trügerischen Anschein von friedlicher Harmlosigkeit verbreitet. Wer sich davon täuschen läßt, dessen Blick wird hier auf das wahre Gesicht der Republik gelenkt: Friedlich, so die Aussage des Blattes, ist diese Republik nur, wenn sie ihre niederen Bedürfnisse gestillt hat – zumindest für dieses Mal.

Darüber hinaus wird die Zusammensetzung des Festlampions auch zur Metapher für das nur schwer kontrollierbare Gewaltpotential der Masse: Die Papiermanschette kann der offenen Flamme keinen Widerstand bieten. Wenn der Lampion manuell oder durch einen Windstoß in Bewegung versetzt wird, wird die Flamme sehr schnell außer Kontrolle geraten und das Papier verbrennen. Der Nationalfeiertag als von oben arrangiertes Fest, das man unter Kontrolle zu haben glaubte, ist ein ebenso instabiles Gebilde wie der Papierlampion und in ständiger Gefahr, zu eskalieren. Auf der dem 14. Juli 1885 gewidmeten Karikatur in *Le Triboulet*[140] ist dies besonders gut zu erkennen (Abb. 54): Während Präsident Grévy, Ferry und Marianne schon völlig betrunken sind – das Staatsoberhaupt übergibt sich sogar –, beginnt die schwarze Rauchwolke, die aus zweien der Lampions aufsteigt, auf die anderen Dekorationslichter überzugreifen. Ungehindert von den Machthabenden, die sich nicht einmal selbst im Griff haben, wird das Feuer sich so schnell ausbreiten. Daß dies das Ende der erhellenden Funktion des Lichts bedeutet, wird im Symbol der erloschenen Kerze auf dem Bankettisch versinnbildlicht. Die Rauchschwaden, die von ihrem verglimmten Docht noch aufsteigen, spiegeln noch einmal den kurzen Weg vom Licht zum schwarzen Rauch und Zerstörung bringenden Feuer. Das neu entstehende Feuer der Commune ist hierin bereits angedeutet. Weit weniger verschlüsselt findet sich diese Konnotation in den Karikaturen des in Lyon erscheinenden Satiremagazins *La Comédie politique*. Aus der provinziellen Distanz wahrgenommen, wirkt sich vor allem die zeitliche Koinzidenz von Etablierung des Nationalfeiertages und Amnestie der exilierten Communarden am 8. Juli 1880[141] verheerend aus. 1882 stellt das Blatt die unter den bunten Lampions Feiernden als wüste Meute dar, zu deren Attributen auch ein Petroleumbehälter gehört. Im Untertitel findet sich bereits die abgewandelte Verszeile aus der Marseillaise, in der die Kritik am 14. Juli als Nationalfest am besten zum Tragen kommt: »Le jour de boire est arrivé«[142].

[139] Blass, *14 juillet 1889 – Le soir de la dernière fête*, in: *Le Triboulet*, 14.7.1889.
[140] *Le Triboulet*, 19.7.1885.
[141] Lehning, Citizen, S. 69. Zur Reflexion der Amnestie in der Karikatur allg. vgl. Sánchez, Challenge.
[142] Grégose [?], *La grande fête nationale – Allons, enfants de la patri-ie, / Le jour de gloire est arrivé*, in: *La Comédie politique*, 16.7.1882.

Abb. 54 J. Blass: La Fete du 14 Juillet. Après, in: Le Triboulet, 19. 7. 1885. Bibl. Forney, Paris.

In derselben Ausgabe entwirft Job eine düstere Zukunftsvision: *Le 14 Juillet 188...* Die obligatorischen Lampions bescheinen eine grausame Szenerie: Gambetta, Grévy und andere Republikaner werden aufgehängt – auf einem Gerüst, das ebenfalls der Anbringung von Lichtern dienen sollte, von der ausgelassenen Menge umtanzt, als ob es sich um einen Freiheitsbaum handle. Im Hintergrund werden die Köpfe anderer Politiker, darunter der von Jules Ferry – aufgespießt und im Triumphzug präsentiert. Die Bezugnahme auf Ausschreitungen der Französischen Revolution – etwa im September 1792 – ist unverkennbar und unterstreicht die so hergestellte ideologische Verbindung zwischen der bedrohlichen, zum Galgen pervertierten Laterne und dem Festlampion.

Auch ein Jahr später wird ein finsteres Szenario in die Zukunft verschoben. Das Blatt *Prédictions pour l'année 1884*[143] zeigt die befürchteten *illuminations officielles*: Die aus der neukaledonischen Verbannung zurückgekehrte Communardin Louise Michel[144] ist gerade dabei, mit ihren alten Attributen Petroleumkanister und brennender *torche* die Laternenpfähle in Brand zu stecken, an denen die Regierung aufgehängt wurde – im Vordergrund Jules Ferry. Die im Juli 1880 gewährte Amnestie der Communarden[145] wird den dafür Verantwortlichen zum Verhängnis – das Festlicht entpuppt sich als ebenbürtiges Pendant zum Feuer der Commune[146]. Daß die lange Reihe der Straßenlaternen gleichzeitig der Befestigung der Lampiondekoration dient, macht überdeutlich, daß es dieses feurige Massaker ohne die von oben angeordnete Aufwertung des 14. Juli nicht gegeben hätte: Beides sind Äußerungen der *illuminations officielles*. Eine Republik, die ihre Anfänge in diesem Tag sieht, ist dazu verdammt, in einer Wiederholung der Geschichte zugrunde zu gehen: An der Laterne, wie einst die Aristokraten, und verbrannt durch das Feuer der Commune.

Die Amnestie des 14. Juli und damit des revolutionären Terrors sowie die Begnadigung der Communarden – und damit die Verharmlosung der ihnen zur Last gelegten, hier um so deutlicher werdenden Verbrechen – führen vereint in die Katastrophe. Noch 1911 zeigt *Le Rire* eine Karikatur, die ein Gemälde der *quarante et unième exposition des œuvres de la R. F.*[147] darstellt: Ein demonstrierender Zug von Arbeitern trägt nicht nur Fackeln, sondern auch Lampions mit sich – ein eindeutiger Hinweis auf die empfundene Nähe von feiernder und entfesselter Menge[148].

[143] Erschienen am 22.7.1883.

[144] Zur Darstellung von Louise Michel als *pétroleuse* in der Karikatur vgl. Kap. 4.4.

[145] LEHNING, Citizen, S. 69.

[146] Gleiches spricht auch aus dem am 19.7.1885 in *Le Triboulet* erschienenen Blatt *Du danger des illuminations au pétrole républicain*, das die fatale Lichtwirkung der Petroleumlampe auf die Beleuchtung zum 14. Juli bezieht. (Vgl. zu diesem Blatt Kap. 5.4.)

[147] Fernand FAU, in: *Le Rire*, 20.5.1911.

[148] Der Titel des Bildes lautet: *Les Retraites ouvrières (aux flambeaux, puisque c'est l'ouvrier qui éclaire)*. Der Begriff *flambeau* steht im Gegensatz zum anarchistischen Eindruck, den die Szenerie vermittelt. Das die *flambeau* in Wirklichkeit als brandstiftende

Jenseits dieser düsteren Vorhersagen und verzerrten Darstellungen entwickelte sich jedoch rund um den 14. Juli eine Festkultur, die in ihrer undramatischen und unpolitischen Banalität perfekt dem Bild friedlich feiernder Bürger entsprach, die sich unter dem Banner der Republik vereinen. Charvic etwa publiziert am 16. Juli 1893 ein Blatt in *La Silhouette*, das einen der zahlreichen abendlichen Bälle des 14. Juli zeigt. Unter der üppigen Lampiondekoration vergnügen sich die Tanzpaare unterschiedlicher sozialer Herkunft: *La voilà, la meilleure des manifestations.* Dabei steht die Ansammlung der Walzer tanzenden Paare absolut im Widerspruch zu dem ganz anders gearteten dynamischen Charakter einer (politischen) *manifestation*[149]. Die feiernde Menge bewegt sich nicht vorwärts, sondern dreht sich im Kreis und bleibt letztendlich auf einem überschaubaren – ganz wörtlich zu nehmenden – abgezirkelten Terrain. Im Gegensatz dazu stehen Darstellungen, auf denen die feiernde, angeheiterte Menge durch die Straßen zieht: 1895 erschien im *Gil Blas illustré* eine doppelseitige Illustration von Théophile Alexandre Steinlen[150], die er im selben Jahre auch als kleines Ölgemälde ausarbeitete. Das Bild *14 Juillet 1895* nimmt das Motiv der laut singenden, durch die Stadt ziehenden Menschengruppe auf[151]. Von Freude ist in den Gesichtern nichts zu sehen, vielmehr wirken die Züge entschlossen und wie von unterdrückter Wut gezeichnet. Der so tatsächlich vermittelte Eindruck einer politischen Demonstration spielt wohl bewußt auf die potentiell revolutionäre Energie der Masse an, die sich in der legitimierten Situation des 14. Juli ein Ventil sucht. Dennoch ist einzuwenden, ob das Bild der Rebellion im Rahmen des 14. Juli nicht doch in eine karnevaleske Verweigerungshaltung umgewandelt wurde, die besonders in der Protestkultur des Montmartre ihre Spuren hinterließ:

> There was little that was sacred in the eyes of inhabitants and visitors to the butte. Republican festivals, such as Bastille Day, became transformed into moments of revelry, less a moment to celebrate the triumph of republicanism than a time to escape from the grim reality of everyday life. [...] Bastille Day offered opportunity for drinking, dancing, and a moment of amusement[152].

In diesem Sinne reflektiert die Karikatur auch die immer noch Angst machende Entfesselung des Volkes an diesem Tag. Steinlen stellt dies 1901 für

torche dienen soll, steht außer Frage. Zusammen mit acht weiteren Motiven bildet die Szene eine fiktive Ausstellung, deren Eröffnung mit dem Empfang von Marianne durch die Würdenträger der Republik feierlich zelebriert wird: *Vernissage de la quarante et unième exposition des œuvres de la R.F.* Die 41 republikanischen Regierungsjahre präsentieren sich hier als Epoche des absoluten Niedergangs. (Vgl. zu Faus Blatt auch Kap. 9.2.1.)

[149] Zur Symbolik der *manifestation* als Zug zum Licht vgl. Kap. 9.3.

[150] Erschienen am 21.7.1895: *Les Joies populaires – 14 juillet.*

[151] Öl auf Leinwand, 38 x 46 cm, Musée du Petit Palais, Genf. Vgl. CATE, GILL, Théophile Alexandre Steinlen, S. 152, Kat. 226; S. 46, Tafel 6; DITTMAR, Steinlen, S. 149, Abb. 233.

[152] John Kim MUNHOLLAND, Republican Order and Republican Tolerance in Fin-de-Siècle France. Montmartre as a Delinquent Community, in: WEISBERG (Hg.), Montmartre, S. 25.

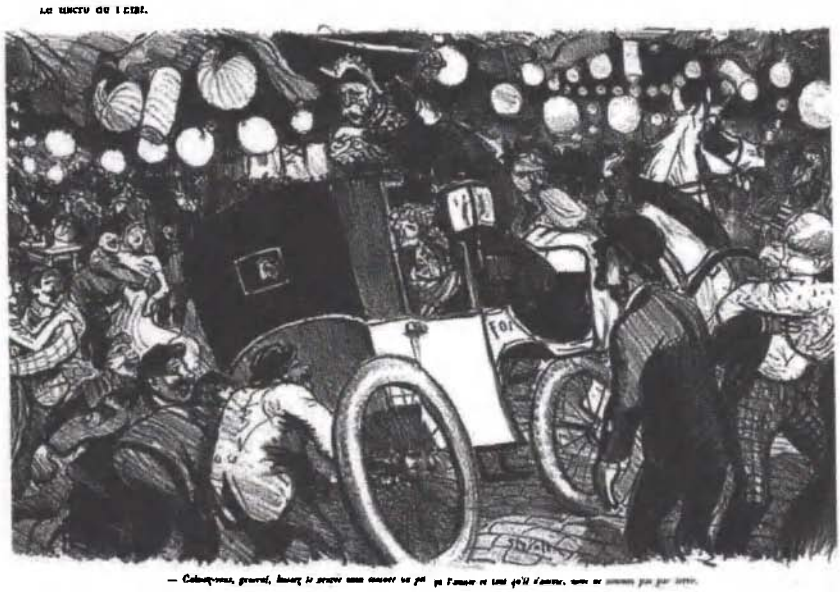


Abb. 55 Theophile-Alexandre Steinlen: Le Fiacre de l'Etat. Calmez-vous, general, laissez le peuple nous secouer un peu, ça l'amuse et tant qu'il s'amuse, nous ne sommes pas par terre, in: L'Assiette au beurre, 11.7.1901. Sammlung D.K.

L'Assiette au beurre dar. Das Blatt *Le Fiacre de l'Etat* (Abb.55)[153] zeigt, daß die feiernde Menge, die unter den Festlampions die Staatskutsche ausgelassen hin- und herrüttelt, im Grunde nicht gefährlich ist. Einer der Insassen kommentiert dies lakonisch: »Calmez-vous, général, laissez le peuple nous secouer un peu, ça l'amuse et tant qu'il s'amuse, nous ne sommes pas par terre«.

Die Lampions stehen hier nicht mehr für potentiell gefährliches Volk, das nur schlecht zu bändigen ist, sondern für den spielerischen Charakter des vordergründigen Aufruhrs.

In diesem Sinne gebraucht auch der Karikaturist Adolphe Willette die Metapher des Papierlampions. In der von ihm gestalteten Ausgabe *Le Singe*[154] von *L'Assiette au beurre* beschreibt er den Zustand der Republik anhand einer mit Lampions geschmückten Festgirlande. Während einer der Lampions gerade lodernd in Flammen aufgeht, und das Potential zum Großbrand zu haben scheint, ist ein anderer zusammen mit dem Papier erloschen und verglüht. Der ebenso wie Steinlen dem Kreis der Anarchisten vom Montmartre

[153] *L'Assiette au beurre* No.15, 11.7.1901 (= *14 Juillet*).
[154] *L'Assiette au beurre* No.90, 20.12.1902.

nahestehende Willette[155] spielt hier nicht auf eine eventuell von der Masse ausgehende Gefahr an, sondern auf den Werdegang der Republik, deren Lichter sich in einer frucht- und sinnlosen Feier ihrer selbst aufreiben und entmythisieren. Die Entwicklung der *fête nationale* zum mehr und mehr austauschbaren Element der Massenkultur zeichnet nicht nur die Geschichte einer allmählich selbstverständlich werdenden Institution nach, sondern auch den damit verbundenen schleichenden Verlust ihrer eigentlichen Bedeutung[156]. Was blieb, war das Bedürfnis nach dem schönen Schein und einer kurzen Flucht aus dem Alltag. An diesem Tag zumindest sollte jeder soziale oder politische Konflikt vom Licht der Festbeleuchtung überblendet werden. Die glänzenden Lichter, so scheint es, leuchteten dabei immer mehr für sich selbst als zu Ehren der *lumières*.

[155] Im Gegensatz zu Steinlen gehörte Willette jedoch zum Lager der *antidreyfusards*. Vgl. dazu Kap. 8.3.

[156] Auch ein verschlüsselter Hinweis in Steinlens Ölbild *14 Juillet 1895* deutet auf das Motiv des Niedergangs hin: Die Lampions strahlen ein durchgehend orangefarbenes Licht ab. Das Orange als Lichtfarbe der untergehenden Sonne stand in der zeitgenössischen Farb- und Bildsprache symbolisch für das Dekadenzgefühl. Besonders deutlich wird dies in dem 1884 erschienenen, für die *décadence* paradigmatischem Roman *À rebours* von Joris Karl Huysmans, hg. v. Marc Fumaroli, Paris 1977, S. 93: »cette couleur irritante et maladive, aux splendeurs fictives, aux fièvres acides: l'orange«. Vgl. dazu auch Blühm, Lippincott, Light, S. 218: »The orange glow of decadence«. Zudem wurde orangefarbenes Licht als zu grell und damit als schädlich empfunden (ibid.), was, auf Steinlens Bild übertragen, wiederum an den Aspekt der (Ver-)Blendung denken läßt. Vgl. dazu Kap. 7.3.

7.3. »Beaucoup de lampions mais personne n'éclaire!« Agonie und Verfall der sichtbar gewordenen »lumières«

Politischer und wirtschaftlicher Fortschritt, wie er in den Weltausstellungen inszeniert und am Nationalfeiertag auf seine revolutionären Ursprünge zurückgeführt wurde, stellte das eigentliche Potential der republikanischen Festkultur dar. Die Feste der 1880er Jahre standen noch im Zeichen einer Republik, die sich aus ihren schwierigen Anfängen siegreich emporgearbeitet hatte und als Hoffnungsträgerin galt[157]. Spätestens Anfang der 1890er Jahre aber war dieser Bonus aufgezehrt und der Reiz des Neuen, die Magie des Anfangs, verflogen.

Die Bindung des 14. Juli an die Vergangenheit schien nun weit mehr das Verharren in althergebrachten Strukturen zu symbolisieren als den Willen zur Veränderung: »Historical-mindness tended to become a sense of over-ripeness, of France's ageing and even decaying. Specifically, the fête of the 14 July struck more and more observers as old, routine and worn out«[158]. Die Französische Revolution wurde in der Sicht von Sozialisten, Gewerkschaftern und Anarchisten mehr und mehr zur bürgerlichen Revolution, der Nationalfeiertag zur *fête de la bourgeoisie*[159]. Der von den Republikanern enthusiastisch gefeierte *progrès* schien für die breite Masse des Volks keinerlei positive Veränderung zu bedeuten.

Bereits anläßlich der Weltausstellung von 1889 stellt eine Illustration in *Le Courrier français* diese Problematik dar[160]. Ein Tischler, der offenbar auch nachts noch schwer an seiner Werkbank arbeiten muß, betrachtet durch das weit geöffnete Fenster seiner Dachstube die fernen Lichter des hell erleuchteten Ausstellungsgeländes und des Eiffelturms. Die in unmittelbarer Nähe des Fensters aufgereihten Lampions bringen das verheißungsvolle Licht noch näher, scheinbar zum Greifen nah. Der resignierte Kommentar lautet jedoch: »Travaille et... désespère. Ce n'est pas pour toi que brûlent les lampions«. Der Gegensatz zum Arbeitsethos als Grundlage des Fortschritts, das dem Ausstellungskonzept zugrunde lag, könnte größer nicht sein: »The entire ex-

[157] Vgl. dazu REARICK, Festivals, S. 451: »[...] the most important fêtes of the eighties had in common an underlying theme of love of liberty, or a Romantic desire for emancipation from old restraints. As long as the memory of old restraints weighed more heavily than present ones, one may conclude, the conditions for rejoicing were clearly favourable. Finally, the early fêtes were productions of a republicanism that had long smouldered in the opposition and at last had found the opportunity to flame up in joyful release«. Auf sozialistischer Seite hatte sich Jules Guesde jedoch schon 1882 gegen die *fête des autres* gewandt und statt dessen die Feier des Ersten Mai gefordert, der ab 1889 begangen wurde. Vgl. dazu OZOUF, Le premier Quatorze-Juillet, S. 140.

[158] REARICK, Festivals, S. 451. Zu den von anarchistischer und sozialistischer Seite im Zusammenhang mit dem Grand Soir vertretenen Dekadenzaspekten vgl. bes. Kap. 9.2.

[159] SANSON, Les 14-Juillet, S. 56f.

[160] P. QUINSAC, *À Jean Prolo, ouvrier*, in: *Le Courrier français*, 30.6.1889. Abgebildet bei HUTTON, Neo-Impressionism, S. 180.

position celebrated the centennial of the Revolution as the moment when human labor and imagination were freed from the bonds of a society based on legally privileged groups«[161]. Statt dessen wird verdeutlicht, daß allein die Schicht der Besitzenden von sozialer Dynamik profitiert, während die unten Zurückgebliebenen noch immer dieselbe Ausbeutung erfahren, durch Industrialisierung, Wirtschaftsliberalismus und die Krisen der 1880er Jahre sogar noch erheblich verschärft[162]. Daß der Gründungskongreß der II. Internationale ausgerechnet am 14. Juli 1889 stattfand[163], unterstreicht die Opposition zur bürgerlichen Erinnerungskultur.

Der gleichwohl noch immer idealisierten Figur des starken, wenn auch unter seiner Last gebeugten Arbeiters setzt das anarchistische Magazin *Le Père peinard*[164] das Bild der verelendeten, von Krankheit und Hunger gezeichneten Proletarierfamilie entgegen, die aus ihrer engen Dachwohnung heraus am Nationalfeiertag 1891 die vom Eiffelturm herüber scheinende Illumination betrachtet. Der vorzeitig gealterte Vater kehrt dem Fenster dagegen verbittert den Rücken zu. Das geöffnete Fenster[165] verdeutlicht in beiden Darstellungen den illusionären und fast höhnisch erscheinenden Charakter der Lichterfestsymbolik: Der ferne Blick ist alles, was die Unterprivilegierten von der republikanischen Feier erhaschen können. Von jeder aktiven Teilnahme sind sie dagegen ausgeschlossen: Sie stellen kein Element der neuen Massenkultur dar, sondern erscheinen als vereinzelte, isolierte Grüppchen, die kaum mehr das Potential zu besitzen scheinen, zu der rächenden *foule* zu werden, die den 14. Juli zum Flächenbrand ausarten lassen könnte. Das festliche Licht ist hier nur noch ein weiterer von oben aufgezwungener Faktor, dem es sich zu fügen gilt[166]. Ein ähnliches Bild zeichnet Mirande für *L'Assiette au beurre*[167] vom tröstenden Wert der Christmette für die Armen. Das weit geöffnete Eingangsportal einer gotischen Kirche gibt den Blick auf den gleichmäßig lichterfüllten Innenraum frei. Ein gebeugt gehendes, altes Paar im Zentrum der Menge

[161] LEVIN, Eiffel Tower, S. 20. Vgl. zum republikanischen Mythos der Arbeit grundlegend LEVIN, Republican art, S. 25–28. Zu den Weltausstellungen vgl. ibid., S. 26: »The 1878 and 1889 Expositions universelles celebrated the official status of work as the major force in democratic society by making it the central theme around which the fairs were organized«.

[162] Auch Camille Pissarros Mappenwerk *Turpitudes sociales* entstand unter dem Einfluß der Diskrepanz des Anspruchs der Weltausstellung von 1889 und der sozialen Realität. Dieser Zusammenhang wird besonders deutlich bei Richard THOMSON, Camille Pissarro, Turpitudes Sociales and the Universal Exhibition of 1889, in: Arts Magazine 56 (1982), S. 82–88. Zu den *Turpitudes sociales* vgl. Kap. 9.1.1.

[163] Julius BRAUNTHAL, Geschichte der Internationale, Bd. 1, Berlin, Bonn-Bad Godesberg 1961, S. 204.

[164] *Le 14 Juillet des pauvres bougres*, in: *Le Père peinard*, 12.7.1891. Abgebildet bei HUTTON, Neo-Impressionism, S. 180, allerdings mit der falschen Jahresangabe 1889.

[165] Vgl. dazu auch das Motiv des hell erleuchteten Schaufensters in Kap. 9.1.2.

[166] Erst die Symbolik des natürlichen Sonnenlichts führt eine grundlegende Änderung herbei. Vgl. dazu Kap. 9.3.

[167] Erschienen am 27.12.1902.

wird inmitten der nächtlichen Dunkelheit zum eigentlichen Gegenpart des Lichts, wie der Kommentar verdeutlicht: »Paraît que c'est notre fête à tous... Je ne me sens pas gai, pourtant... J'ai bien faim!« Der Titel *Rédemption* wirkt angesichts der verdrängten Not ebenso anmaßend wie der propagierte *progrès* auf der laizistischen Seite. Weder traditionelle noch säkulare Erlösungsmodelle setzen wirklich an der Wurzel des Übels an.

Das satirische Magazin *Le Pilori*, neben *Le Triboulet* das wichtigste royalistische Blatt, publizierte 1888 eine Karikatur, in der das republikanische Licht auf seinen rein illusionären Charakter beschränkt wird und zudem als scharfes Trennmittel den Lebensraum der Privilegierten markiert. Das Blatt *Devant le buffet...*[168] zeigt einen Torbogen, der den Übergang von der Dunkelheit zum taghellen Raum symbolisiert. Der Bogen ist mit bunten Lampions geschmückt, rechts und links des Eingangs kennzeichnen die ebenfalls aus Lichtern zusammengesetzten Initialen »RF«, den Besitzer des dahinterliegenden Territoriums. Über dem Eingang schließlich ist ein Leuchtschild[169] angebracht, das verkündet: »Élysée – Ici l'on danse«. Der Blick öffnet sich auf eine Straße, wo vor einem großen Gebäude mit hellerleuchteten Fenstern zwei Kutscher auf Fahrgäste warten. Dargestellt ist also lediglich der Vorraum des Reichtums – weiter können die bildimmanenten Betrachter, die sich in einer Reihe vor dem Eingang aufgestellt haben, nicht einmal sehen, geschweige denn vordringen. Als Schattenrisse gezeichnet, kommen die bizarren Formen ihrer hageren Gestalten in der abgerissenen Kleidung um so deutlicher zum Vorschein. Tatsächlich ist es der durch das Tor dringende Lichtschein, der die Gruppe der Armen zu einem Schattentheater[170] macht, das sich scharf gegen die Dunkelheit abhebt. Das Elend verliert so selbst sein persönliches, menschliches Gesicht. Im Schatten des Reichtums werden die Unterprivilegierten selbst zum Schatten – zur vergessenen Klasse, die vom verschwenderischen Lichtschein des Élysée ausgeschlossen ist. Der Doppelsinn des Wortes kommt dabei voll zum Tragen: Zum einen steht der Regierungssitz des Élyséepalastes für das System der Republik, zum anderen muß die glitzernde Welt des Lichts jenseits des Tores den Armen wirklich als ein himmlisches Paradies erscheinen – unerreichbar und als ein vages Versprechen, das sich nie erfüllen wird. Die laizistische Politik des Staates, so die Kernaussage das Blattes, maßt sich das kirchliche Heilsversprechen an und beraubt es seiner religiösen Substanz: Der Eintritt in die Welt des Lichts ist nur mit rein materiellen Mitteln zu bezahlen, die den Bedürftigen letztendlich entzogen werden.

Gleichzeitig verliert der sich selbst feiernde Reichtum jedweden Bezug zur Welt derer, die um das Notwendigste bangen müssen. Der dem Sozialismus nahestehende Karikaturist Hermann-Paul widmet dieser Entfremdung eine

[168] Erschienen am 19.2.1888.

[169] Zur Funktion der Lichtreklame innerhalb des Symbolkomplexes Großstadt vgl. Kap. 9.1.2.

[170] Zur Rolle des Schattentheaters in der Bildsprache von Montmartre vgl. Kap. 9.1.2.

erstmals 1897 in der Zeitschrift *Le Cri de Paris* erschienene Zeichnung mit dem Titel *Le Pain cher*[171]. Die Szene spielt, wie die zahlreich von der Decke baumelnden Lampions mit der Aufschrift »RF« verdeutlichen, am 14. Juli. Während im Haus eines Ministers im Salon die Gäste feiern, warten im Vorzimmer die Bittsteller: Ein alter Mann ist müde auf einem Stuhl zusammengesunken, während neben ihm eine Frau mit einem kleinen Kind auf dem Arm steht. Dieses streckt sein Ärmchen nach den erleuchteten Lampions aus, ohne sie erreichen zu können. Die tatsächliche Entfernung zwischen dem republikanischen Licht und der Welt des Kindes wird im Gespräch des an der Salontür stehenden Hausherrn mit einem Diener klar: – »Monsieur le Ministre, on vient pour le pain... – Comment! pour le pain?... mais nous sommes au dessert!« Diese Antwort zeugt dabei wohl noch nicht einmal von Arroganz, sondern eher von absoluter Ignoranz. Das Brot ist in diesem selbstzufriedenen Weltbild nur noch unwichtiger Teil eines opulenten Menüs, seine Bedeutung als lebenswichtiges Grundnahrungsmittel ist dem Minister einfach nicht mehr geläufig. Fatal für einen führenden Vertreter der Republik, und ganz besonders im Kontext des 14. Juli, der schließlich und endlich eine Revolution feiert, die ihren Ursprung im Aufruhr gegen den Hunger – und im besonderen den Mangel an Brot – hatte. Das Datum der Erstveröffentlichung war jedoch nicht, wie bei Karikaturen über den 14. Juli sonst üblich, der Zeitraum der Woche davor und danach, sondern der 5. September.

Aus dem unmittelbaren Zusammenhang der *fête nationale* genommen, klagt das Blatt die Strukturen an, die den Sinn dieses Festes längst ad absurdum geführt haben. Der vom Lichterglanz der Lampions, Feuerwerke und Illuminationen beschienene Zustand der Gesellschaft tritt wie in einem Brennspiegel gebündelt in den Vordergrund, wenn gedankenlose Festfreude auf der einen und gnadenloser Überlebenskampf auf der anderen Seite aufeinandertreffen. So fand das Blatt auch seinen Platz in Hermann Pauls Album *Guignols*, das im Zuge der Dreyfusaffäre die Mißstände der Republik und die Allgegenwart des Unrechts an sich darlegen sollte. Die Darstellung des noch unbefangenen, unbewußt auf das Licht hoffenden Kindes hebt die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit der *lumières* deutlich hervor. Die Sehnsucht gerade der Kinder nach dem Licht ist auch das Thema von Steinlens im Jahr 1894 der für *Le Chambard socialiste* entstandenen Karikatur *Fête nationale* (Abb. 56)[172]. An der Hand ihres Vaters laufen zwei Kinder durch die nächtlichen Straßen, die auf beiden Seiten von Lampions erhellt wird. Eines der Kinder sagt: »Oh! papa, comme ça serait beau, la fête, si nous avions de quoi manger«. In den Augen des Kindes haben die Lichter ihren Glanz noch nicht verloren. Die Erfahrung des Nationalfeiertages aber als Tag des Mangels,

[171] HERMANN-PAUL, *Le Pain cher*, in: *Le Cri de Paris*, 5.9.1897. Danach veröffentlicht bei HERMANN-PAUL, Guignols. Soixante dessins, Paris 1899 (Série »La politique«), S. 9, und in: *Almanach du Père peinard 1898 – An 106*, S. 61.

[172] Erschienen am 14.7.1894.

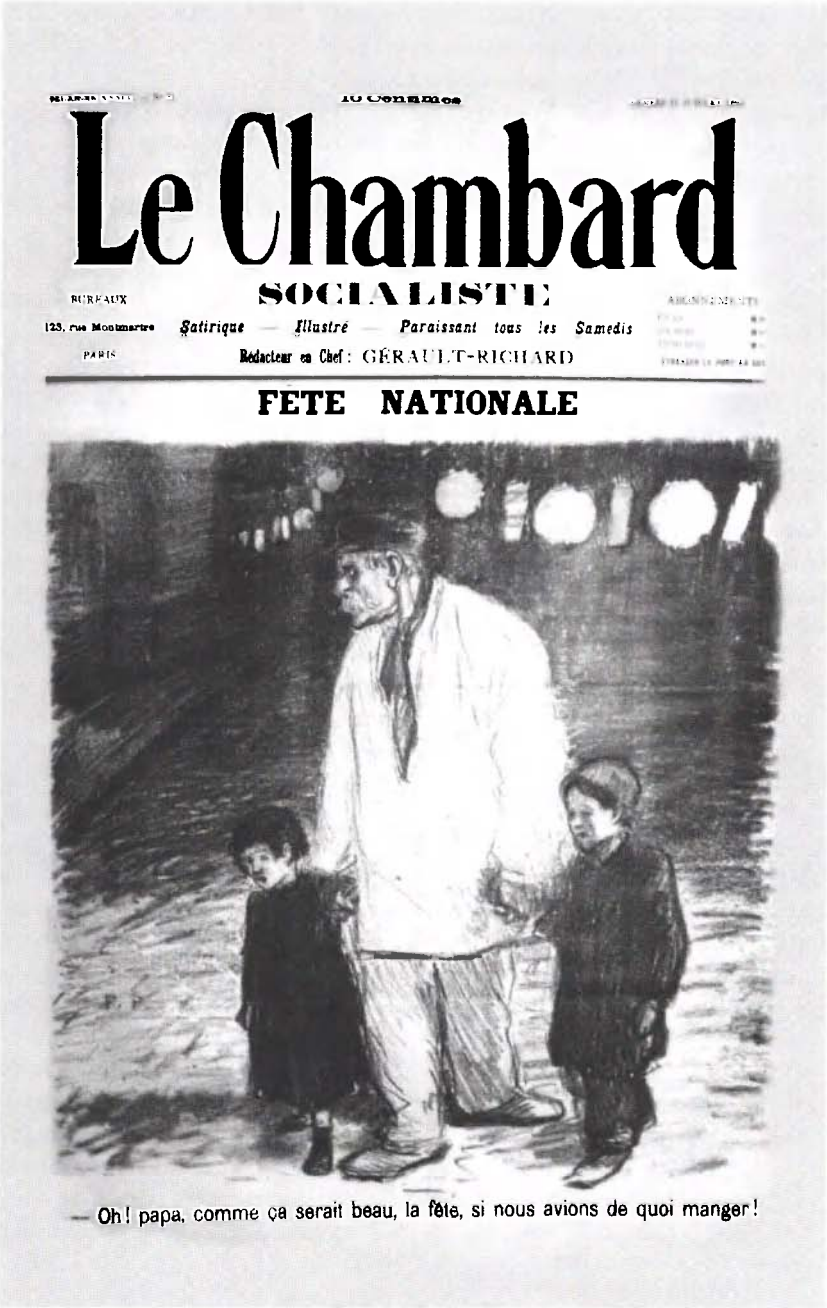


Abb. 56 Theophile Alexandre Steinlen: Fete nationale. Oh! papa, comme ça serait beau, la fete, si nous avions de quoi manger!, in: Le Chambard socialiste, 14. 7. 1894. UB Frankfurt.

der darin vielen anderen gleicht, zeichnet bereits die nächste Generation. Das republikanische Erziehungsideal hat hier komplett versagt. Die tiefe Kluft in der Beziehung des Proletariats zur Republik und ihrer festlichen Gedenkkultur verdeutlicht Maurice Boukays Lied *La Dernière Bastille*, das drei Jahre später mit Steinlens Bild illustriert wurde[173]. Das Lied prangert die sozialen Mißstände aus der Sicht eines Kindes an, wobei der Refrain lautet: »Est-ce vrai, la Bastille prise? Père, dis-moi la vérité!« Der im Lied vorgetragene Vergleich von Fabriken im besonderen und dem kapitalistischen System im allgemeinen mit der Bastille war in der sozialkritischen Auseinandersetzung mit dem 14. Juli eine geläufige Metapher[174]. Der Kampfgeist des 14. Juli 1789 aber scheint auf Steinlens Bild verschwunden, an seine Stelle ist Ratlosigkeit getreten. Innerhalb der Republik, die ihre Rechte eigentlich garantieren sollte, irrt die Familie orientierungslos umher. Die Lichter können den Weg, der nirgendwo hinführen wird, nicht weisen: Sie sind zu vollkommen sinnentleerten Zeichen degeneriert. Dieser Aspekt tritt in einer Modifizierung des Bildtextes klar zutage. Im Jahr 1901 übernimmt Steinlen das Blatt in sein Album *Dans la vie*[175]. Der Untertitel lautet nun treffend: »Fête nationale! Beaucoup de lampions mais personne n'éclaire!« Die Festbeleuchtung als unmittelbares Symbol der *lumières* macht die eigentliche Dunkelheit um so undurchdringlicher. Als vereinzelte Lichtpunkte ohne Anschluß an ein Lichtzentrum stehen sie für die der Regierung zum Vorwurf gemachte Unfähigkeit, das Erbe der *lumières* und der Revolution zu vertreten. Die Nacht – die natürliche wie die soziale – kann auf diese Weise nicht durchdrungen werden.

Ähnlich der Lampions strahlt also auch die Republik nur ein schwaches, vergängliches Licht ab, passiv und scheinbar ohne Befähigung, als aktive Lichtbringerin zu wirken. *Éclairer* als Prinzip scheint hier völlig mißverstanden worden zu sein. Vielmehr lassen die gedankenlos angebrachten Lampions ein politisches Phlegma erahnen, das davon ausgeht, das Licht würde sich schon von selbst fortpflanzen. Der spielerische Charakter der papiernen Festbeleuchtung unterstreicht noch einmal, daß der Ernst der Lage völlig verkannt wird: Statt die Botschaft der Republik zu den Wurzeln der Gesellschaft, der großen Masse der Arbeiter und vor allem ihren Kindern zu bringen, enttäuscht sie diese bitter.

Die Hoffnungslosigkeit im Angesicht des Hoffnungssymbols Licht führt den grundlegenden und tiefgreifenden Vertrauensverlust in das Konzept der *lumières* und ihrer Verwirklichung durch die Republik drastisch vor Augen. Die logische Folge dieser unaufhaltsamen Entfremdung war die Forderung nach

[173] *La Dernière Bastille*, in: Maurice BOUKAY: Chansons rouges (musique de Marcel Legay, illustrations de Steinlen), Paris 1897, S. 139–143.

[174] SANSON, Les 14-Juillet, S. 57f.

[175] Théophile Alexandre STEINLEN, Dans la vie. Cent dessins en couleurs. Avant-propos de Camille Saint-Croix, 5e édition, Paris 1901. No. 8 der Serie *Les ouvriers*. Vgl. dazu MUNHOLLAND, Republican Order, S. 35, Anm. 19: Der günstige Preis von nur 3,50 Francs trug zur hohen Auflage und weiten Verbreitung des Albums bei.

der Auslöschung der Festlichter: »Soufflés les lampions. Finie la fête!« So lautet der Titel des Leitartikels in *Le Père peinard* am 20. Juli 1890. Darin wird die Ablehnung von privater Illumination und Beflaggung nicht nur als Verweigerung gegenüber der bourgeoisen Republik dargestellt, sondern auch als Absage an die hohen Kosten. Auch die Entwicklung der finanziellen Aufwendungen spiegelt indessen den schleichenden Bedeutungsverlust des 14. Juli. Zwar wurden die hohen Kosten auf sozialistischer Seite kritisiert und in genauen Zahlen veröffentlicht[176], tatsächlich aber wurde der Etat für die *fête nationale* in Paris zwischen 1881 und 1914 um 50% reduziert, die Mittel für die Beleuchtung sogar um 66%[177]. Interessanterweise verbindet die sozialistische Zeitung *L'Action quotidienne* den Niedergang des Festes mit eben jenem Verlust an spontaner Festfreude, die bei der ersten *fête nationale* 1878 so begeistert kommentiert worden war[178] und erinnert fast schwermütig an den verlorengegangenen, von echter republikanischer Begeisterung zeugenden Glanz:

Les maisons particulières rivalisaient avec les monuments publics, en éclipsaient la monotonie par la variété de leur décoration. Les temps sont changés. La fête du 14-Juillet n'est plus ce qu'elle était de 1878 à 1895: une manifestation républicaine nécessaire[179].

An die Stelle der privaten Beleuchtungsriten trat eine Amüsierkultur, die in erster Linie mit dem erhöhten bis enthemmten Konsum von Alkohol in Verbindung gebracht wurde:

Bereits 1888 zeigte *Le Courrier français* die Illustration *Les Derniers Braillards*[180], die noch im Morgengrauen in einer langen Kette auf der Straße sind, laut singend: »Le jour... de boire est arrivé«. Einer der mitgeführten Lampions trägt den Aufdruck »RF«, was die Kluft zwischen praktizierter Festkultur und dem Mythos der 14. Juli noch deutlicher macht.

[176] *L'Action quotidienne*, 16.7.1908, S.2: *Le 14 Juillet à Paris – Ce que coûte la fête nationale*. Der Artikel errechnet für 1908 einen verfügbaren Betrag von 221000 Francs. Verglichen mit den Ergebnissen von SANSON, Les 14-Juillet, S.91, wären die Ausgaben deutlich geringer als 1881 (660000 Francs) und 1914 (337000 Francs). Sanson macht aber keine Angaben darüber, welche Schwankungen die Ausgabenkurve in den dazwischen liegenden Jahren verzeichnete. Darüber hinaus schränkt *L'Action quotidienne* die Gültigkeit seiner Angaben ein, da die zu bestreitenden Ausgaben verschiedenen Zuständigkeiten und damit verschiedenen Budgets unterlagen und die Kosten für Gas und Leuchtballons zusätzlich finanziert wurden. Der staatliche Zuschuß wird für 1908 nur noch mit 46000 Francs beziffert: »Jadis l'État donnait Fr. 200000«. Die Belastung für die Stadtverwaltung schien also erheblich gestiegen zu sein.

[177] Vgl. die Tabelle in SANSON, Les 14-Juillet, S.91.

[178] Vgl. dazu Kap.6.1.1.

[179] *L'Action quotidienne*, 16.7.1908, S.2: *Le 14 Juillet à Paris – Ce que coûte la fête nationale*. Die Forderung nach Spontaneität war auch das Hauptelement der anarchistischen Gegenfestkultur des Montmartre. Vgl. dazu Richard D. SONN, Anarchism and Cultural Politics in Fin-de-Siècle France, Lincoln, London 1989, bes. S.89f.

[180] *Le 14 Juillet à 5 heures du matin:* »Les Derniers Braillards – Allons, enfants de la patrie, Le jour... de boire est arrivé«, in: *Le Courrier français*, 15.7.1888. (Hier muß von einem Denkfehler in der Titelgebung ausgegangen werden. *Les Derniers Braillards* sind wohl eher am 15. Juli frühmorgens noch unterwegs.)

Gleichzeitig machte sich eine ganz und gar unproduktive Aggressivität bemerkbar. 1893 erschien in *Le Courrier français* die Karikatur *14 Juillet – Vive la République! Vive la liberté!*, die noch eine deutliche Steigerung darstellt. Eine Menschengruppe schiebt sich mit ihren Lampions durch die Straße, darunter ein junger Mann, der Kopf und Nase verbunden hat und, ebenso wie ein wesentlich älterer Begleiter, den Arm in der Schlinge trägt. Daß sowohl die alte als auch die junge Generation die *fête* mit einer Schlägerei begehen, führt die Sinnentleerung dieses Tages besonders drastisch vor Augen. Das Bewußtsein für die im Titel zitierten Werte scheint nicht mehr zu existieren, es sei denn unter dem Aspekt, sich die Freiheit der moralischen Enthemmung zu nehmen. 1894 illustriert Steinlen im *Gil Blas illustré* das Gedicht *Un électeur* von Octave Pradels[181]. Der völlig betrunkene Mann, der unter der Festbeleuchtung durch die Straßen wankt, grölt dabei seine Pläne für die Regierung, deren Gewalt ihm als Wähler seiner Meinung nach zukommen würde. Die darin zum Ausdruck gebrachte radikale Abschaffung jeder Ordnung und Kontrolle karikiert die revolutionäre Energie des Volkes insofern, als sie allein auf den übermäßigen Genuß von Alkohol zurückzuführen ist. Die Stimmung gipfelt in der Gleichsetzung von Alkoholkonsum mit Kommerz auf der einen und völliger politischer Passivität auf der anderen Seite. Die Lichtsymbolik erscheint hierbei ihrer selbst völlig entfremdet und mißbraucht. Zum 14. Juli 1901 gestaltet Steinlen in der diesem Thema gewidmeten Ausgabe der *Assiette au beurre* das Titelblatt (Abb. 57)[182]. Darauf bereitet ein feister Wirt sich auf den Ansturm der Gäste vor. Die lange Reihe der gefüllten Weingläser ist hier zum alleinigen Festinhalt geworden, wie die Verballhornung der republikanischen Symbole an der Frontseite des Tresens zeigt: Statt des Rutenbündels wird eine Weinflasche mit Korkenzieher von einem Lorbeerkranz mit der Jahreszahl 1901 gekrönt. Rechts und links davon steht auf zwei Bannern das Credo dieser »RF« zu lesen: »Vivre en soiffant – Mourir en dégueulant«. Einer der über dem Ausschank aufgereihten Lampions trägt die Aufschrift 1789–1901. Der eigentliche Anlaß des Festes ist also ganz direkt mit der Lichtquelle verbunden und deutet so die Tradition der *lumières* an, die hier verloren gegangen ist. Steinlen hat seinen eigenen Namen ebenfalls auf eine Laterne gesetzt und appelliert so immanent an eine aufklärende, erhellende Rezeption seines Bildes, was aber als ironischer Seitenhieb auf die eigene Erwartung sofort zurückgenommen wird: Der mittlere Lampion nämlich befindet sich direkt hinter dem Kopf des Wirtes, der dadurch optisch nimbiert wird. Die Bildunterschrift wiederholt die daraus sprechende Botschaft, daß der Bürger als solcher im Mittelpunkt der *fête* stehe: »S. E. le Grand Électeur, héros du jour, prépare les canons«. Der Vergleich der Weingläser mit Kanonen, die aufgefüllt werden, läßt nur noch von ferne den ursprünglichen Charakter des 14. Juli erahnen. Dabei ist nicht in erster Linie an diejenigen zu

[181] 22.7.1894.
[182] *L'Assiette au beurre* No. 15, 11.7.1901 (= *14 Juillet*).

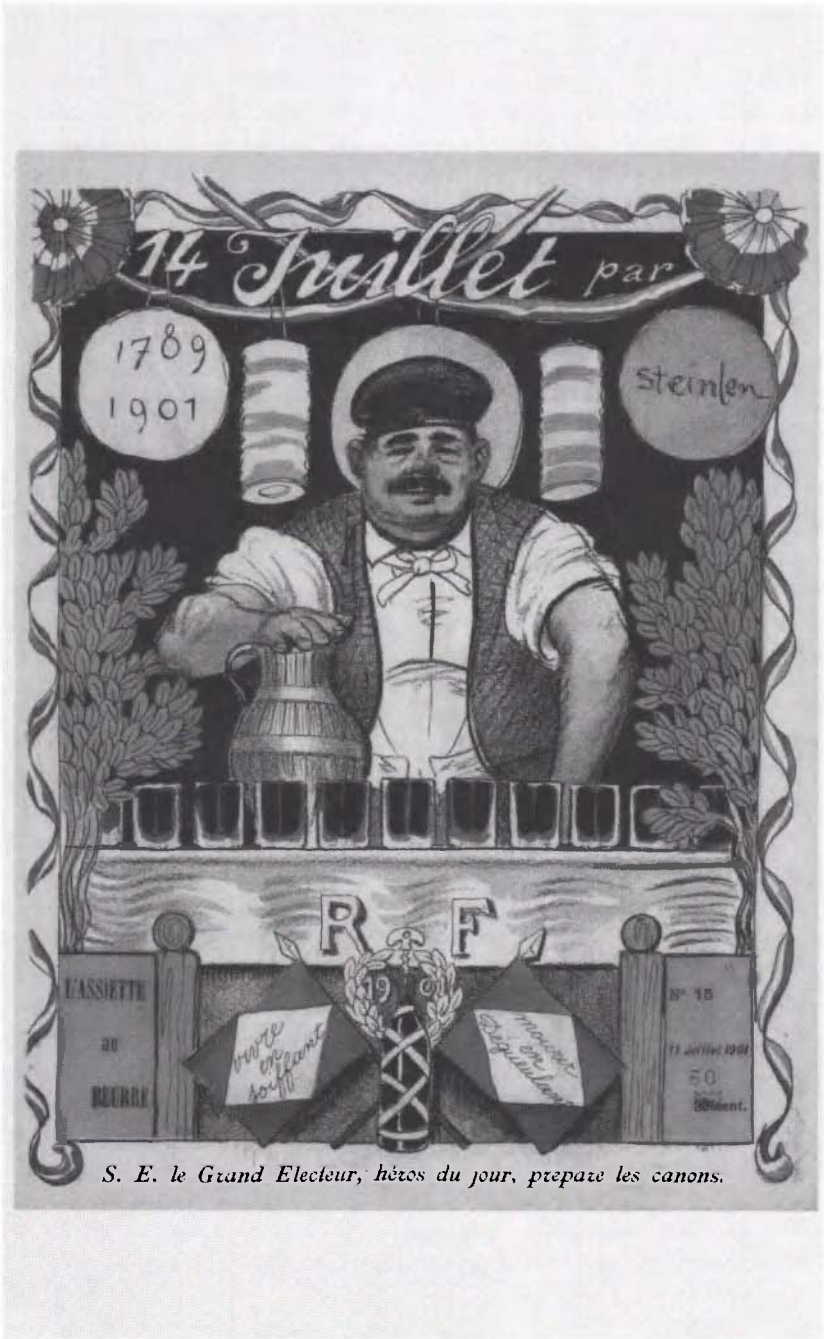


Abb. 57 Theophile Alexandre Steinlen: 14 Juillet. S. E. le Grand Électeur, héros du jour, prepare les canons, in: L'Assiette au beurre, 11.7.1901. Sammlung D.K.

denken, die im Alkohol ihr Elend ertränken, sondern vielmehr an ein besser gestelltes kleines und mittleres Bürgertum, das, verkörpert durch den wohlbeleibten Wirt, die Errungenschaften der Republik genießt, sich an ihnen bereichert und diesen Tag mit völliger Selbstverständlichkeit besetzt hat. Diese Art der Selbstverherrlichung könnte treffender nicht als durch die ironische Nimbierung »Seiner Exzellenz« zum Ausdruck gebracht werden. Der von den Republikgegner erhobene Vorwurf, die *fête* sei nichts als ein wüstes Saufgelage, wird hier nun von der Gegenseite in bitterster Desillusionierung bestätigt. Statt dynamischer Revolutionsstimmung ist das Ergebnis aber statische Selbstzufriedenheit.

Die Folgen des *jour de boire* für die Würde der republikanischen Prinzipien zeigt eine sechs Jahre später ebenfalls in *L'Assiette au beurre*[183] erschienene Karikatur von Aristide Delannoy (Abb. 58). Die Szene stellt den feucht-fröhlichen Höhepunkt des abendlichen Balls dar. Während im Hintergrund die ausgelassene Menge unter den Lampions tanzt, sind im Vordergrund die wenig ästhetischen Randerscheinungen des Festes zu erkennen: Ein Mann in Mantel und Zylinder uriniert an eine Hauswand, auf die das Wort *loi* geschrieben steht, daneben versucht ein ebenso gekleideter Mann einen anderen zu stützen, der sich kaum mehr aufrecht halten kann. Der die lallende Sprache eines Betrunkenen imitierende Untertitel faßt diese Art der Festfreude zusammen: »Liberté, Égalité, Fraternité, buvons, faisons pipi, vive la République, ohé! vessies, ohé! lanternes!« Die Anspielung auf die Harnblase ist hier voll und ganz wörtlich zu nehmen, und ebenfalls das modifizierte Sprichtwort »Prendre des vessies pour des lanternes«. Im Gegensatz zu Molochs Karikatur *La République illumine*, die sich ebenfalls dieser Redensart bediente[184], ist in diesem Kontext nichts mehr von der aktiven, offensiven Haltung der Republik zu spüren. Im Vollrausch verschwimmt die Symbolik des Festes mit der Dekoration und dem Amüsement zu einem konturenlosen Ganzen. Die Laternen werden zu stummen Zeugen dieses Verfalls. Die erhellende Wirkung des Lichts sieht sich mit dem Niedergang des Lichterfestes konfrontiert, das eigentlich die auf die Tradition der *lumières* gegründeten Prinzipien der Republik feiern sollte. Scheinbar ist es jedoch nicht gelungen, die *république de la rue* zu verwirklichen, die in den frühen Festen der III. Republik idealisiert wurde. Symbolisch für diese Mißachtung steht der durch seine Kleidung als Angehöriger der Bourgeoisie erkennbare Mann, der seine Notdurft unter dem Wort *loi* verrichtet, gleichmütig betrachtet von einem das Fest überwachenden Gendarmen.

Das hilflose Elend im Lichtschein der Laternen auf der einen, die sich betrinkende, lärmende Masse auf der anderen Seite – beides steht in sich für das Versagen der republikanischen *lumières*, von der eine enttäuschte Arbeiter-

[183] *L'Assiette au beurre* No. 328, 13.7.1907 (= *La fête de Marianne*).
[184] Vgl. dazu Kap. 7.2.

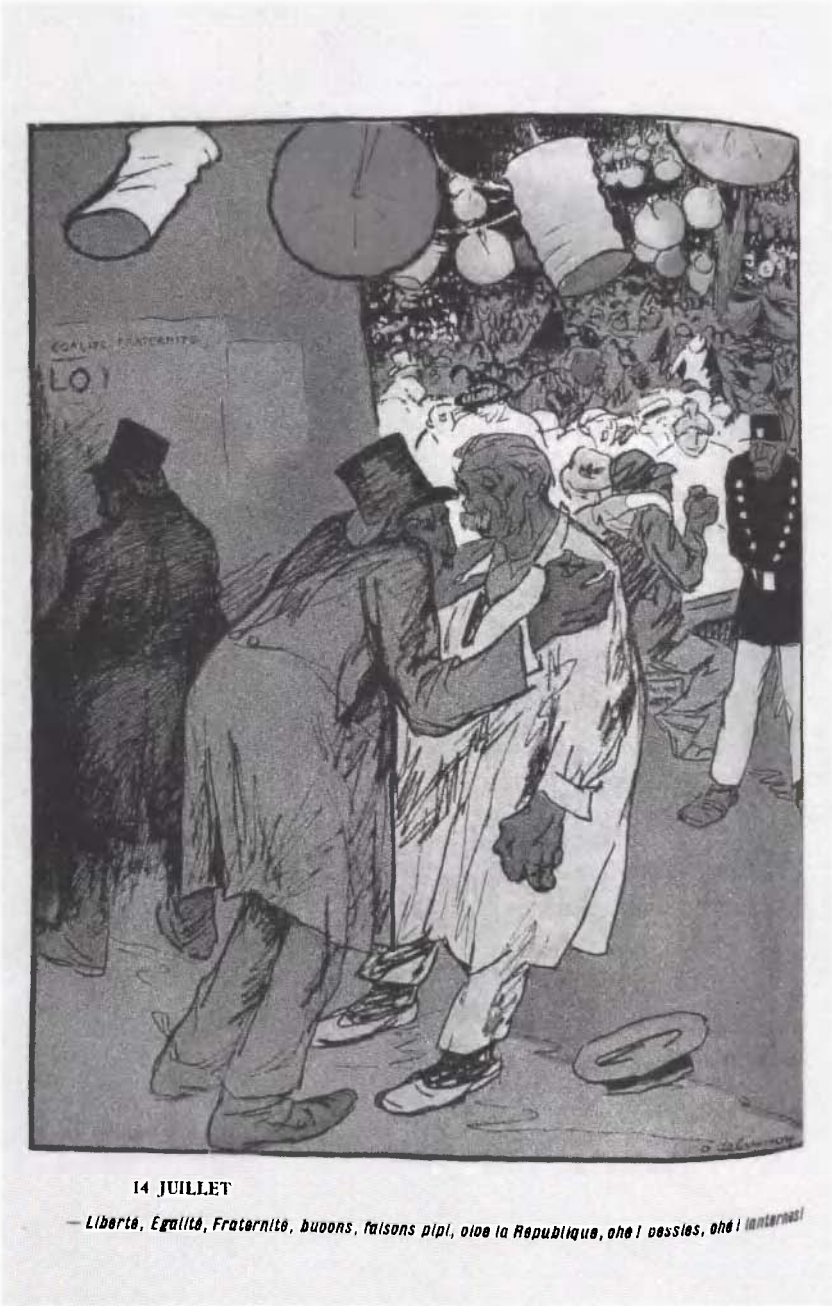


Abb. 58 Aristide Delannoy: 14 Juillet. Liberte, Egalite, Fraternite, buvons, faisons pipi, vive la Republique, ohe! vessies, ohe! lanternes!, in: L'Assiette au beurre, 13.7.1907. Bibl. Forney.

schicht sich schließlich abwendete. Der Karikaturist Raïeter brachte dies im Jahr 1912 für die Tageszeitung *La Bataille syndicaliste* auf den Punkt (Abb. 59). Die Zeichnung *L'Agonie* zeigt, wie sich unter der Lampiondekoration ein Wirt von vergleichbarem Äußerem wie der bei Steinlen und die Republik mit der phrygischen Mütze gegenüberstehen, beide alt und träge. Die Festfreude ist verklungen und die feiernde Masse verschwunden, wie der Wirt zusammenfaßt: »Tes lampions n'éclairent plus; ma vinasse reste au fût: Marianne, nous sommes foutus«. Der Lampion, den die Republik wie zum Trotz in der Hand hält, entlarvt als Ersatz für die lichtflammende Fackel den fadenscheinigen Charakter dieser Art der Lichtverbreitung. Auf eine Stufe mit dem Konsum von billigem Wein (*vinasse*) gestellt, rückt die eher überblendende und damit schließlich auch die verblendende Funktion des Festlichts einmal mehr in den Vordergrund. Dies zeugt nicht nur vom Verfall der republikanischen Festkultur – was im Zuge des Ersten Weltkrieges durch ein neu erstarktes Nationalgefühl kompensiert werden sollte –, sondern auch vom Verlust des Verantwortungsbewußtseins für die Verbreitung der *lumières* schlechthin. Die in Raïeters Blatt machtlos gewordene Republik spiegelt nicht zuletzt die zu Zuschauern und Konsumenten degradierte Masse, die sich aus dieser passiven Rolle nun vehement befreien will. In diesem Sinne wird der 1. Mai gegenüber dem 14. Juli zum regelrechten Gegenfest: *Le 14 Juillet s'éteint... Le Premier Mai l'éclipse!* So überschreibt das Gewerkschaftsblatt *La Voix du peuple* den Leitartikel zum 1. Mai 1911. Die Gleichgültigkeit gegenüber der Botschaft des republikanischen Lichts führte zur Auflösung des traditionellen, absoluten Hell-Dunkel-Schemas. Das Licht war keine aus sich selbst heraus gerechtfertigte Garantin der *lumières* mehr, sondern vielmehr ein in unterschiedliche Komponenten zerfallendes Element, das in verschiedenen Ausprägungen unterschiedlichen gesellschaftlichen Gruppen zugerechnet wurde. Nicht nur die Neubewertung des natürlichen Lichts gegenüber dem künstlichen spielte dabei eine entscheidende Rolle, sondern ebenso die Infragestellung des Nutzens von Licht überhaupt und, als direkte Folge dieser Kritik, die Forderung einer Wiedervereinigung von Sehen und Erkenntnis[185].

[185] Vgl. dazu Kap. 8.2.2.

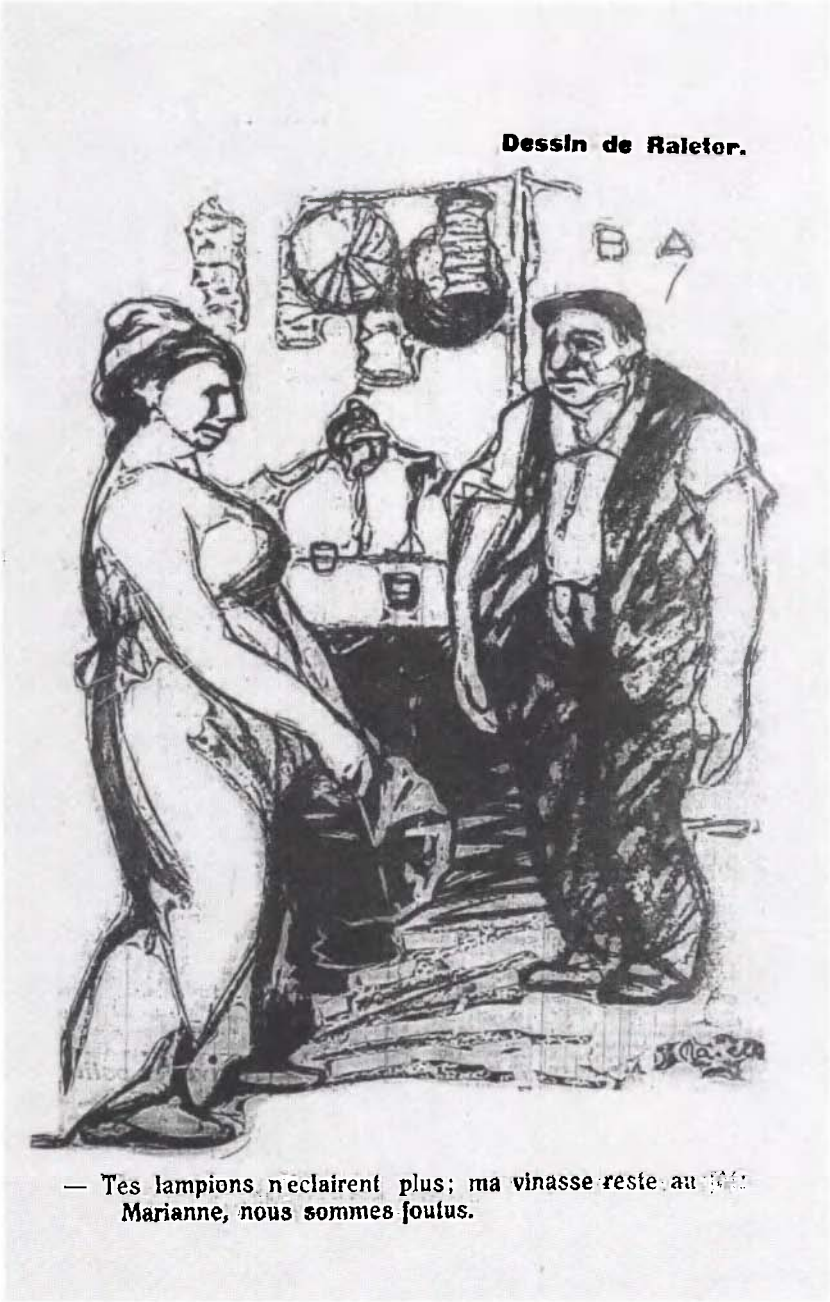


Abb. 59 Raïeter: L'Agonie. Tes lampions n'eclairent plus; ma vinasse reste au fût: Marianne, nous sommes foutus, in: La Bataille syndicaliste, 14.7.1912. Bibl. universitaire Droit-Lettres, Dijon.

8. »LA VÉRITÉ EST EN MARCHE, RIEN NE L'ARRÊTERA PLUS«: DAS LICHT DER WAHRHEIT IN DER DREYFUSAFFÄRE

8.1. »Les puits qui parlent«: Der Gefangene, das Individuum und die Masse auf dem Weg ans Licht

Kaum ein anderes Ereignis offenbarte die vielfältigen Spannungen und Konflikte innerhalb der republikanischen Gesellschaft deutlicher als die Dreyfusaffäre[1]. In die jahrelangen Auseinandersetzungen bezüglich der Revision des im Januar 1895 als Verräter verurteilten und auf die Teufelsinsel deportierten jüdischen Hauptmannes sahen sich verschiedenste politische und gesellschaftliche Gruppen involviert. Früher oder später, so schien es, war jeder gezwungen sich in das verabsolutierende Schema *dreyfusard* contra *antidreyfusard* einzugliedern[2].

Gerade in bezug auf die Tagespresse bietet diese Klassifizierung ein sehr verzerrtes Bild, das kaum in der Lage ist, das in Wirklichkeit wesentlich feiner schattierte Meinungsbild zu reflektieren, zumal im Hinblick auf die unterstellte Parallelität von Antisemitismus und *dreyfusards* sowie Revisionismus und *antidreyfusards*[3]. Die Erklärung ist nicht zuletzt in der Bildpublizistik zu suchen[4], die ihren Elan aus dem vergröbernden Schema zweier konkurrierender

[1] Die Publikationen zum chronologischen Verlauf der Affäre sind Legion. Vgl. stellvertretend Jean-Denis BREDIN, L'Affaire, Paris 1985; Martin P. JOHNSON, The Dreyfus Affair. Honour and Politics in the Belle Époque, New York 1999. Einen anschaulichen Abriß bietet Michel DROUIN, Précis, in: DERS. (Hg.), L'affaire Dreyfus de A à Z, Paris 1994, S. 23–112.

[2] Diese gesamtgesellschaftliche Komponente tritt in neueren Untersuchungen in den Vordergrund. Vgl. bes. Laurent GERVEREAU, Christophe PROCHASSON (Hg.), L'affaire Dreyfus et le tournant du siècle (1894–1910), Paris 1994; DROUIN (Hg.), L'affaire Dreyfus de A à Z; Norman L. KLEEBLATT (Hg.), The Dreyfus Affair. Art, Truth and Justice, New York 1987.

[3] Speziell zu den Tageszeitungen vgl. die Untersuchung von Janine PONTY, La presse quotidienne et l'affaire Dreyfus en 1898–1899. Essai de typologie, in: Revue d'histoire moderne et contemporaine 21 (1974), S. 193–220. Anhand von 55 Zeitungen (26 Pariser und 29 aus der Provinz) unterscheidet die Autorin allein vier Hauptkategorien der Anti-Dreyfus-Presse: »haineux et antisémite«; »haineux sans antisémitisme«; »sans violence«; »socialiste«. Darüber hinaus trennt sie scharf zwischen den Tendenzen »dreyfusard« und »révisionniste« (ibid., S. 198). Allg. zur Rolle der Presse vgl. Patrice BOUSSEL, L'affaire Dreyfus et la presse, Paris 1960.

[4] Zur Bedeutung der Karikatur in der Dreyfusaffäre vgl. John GRAND-CARTERET, L'affaire Dreyfus et l'image. 266 caricatures françaises et étrangères, Paris 1899; F. HERMANN, Die Dreyfusaffäre im Spiegel der Karikatur, in: Eduard HÜTTINGER, Hans A. LÜTHY (Hg.), Gotthard Jedlicka: eine Gedenkschrift. Beiträge zur Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, S. 105–113; GERVEREAU, S'engager, se dégager; Phillip Dennis CATE, The Paris Cry. Graphic Arts and the Dreyfus Affair, in: KLEEBLATT (Hg.), The Dreyfus Affair, S. 62–95; Christian DELPORTE, Images d'une guerre franco-française. La caricature au temps de

Parteien zog. Die gewollt scharfe Absetzung von der jeweiligen gegnerischen Richtung[5] mündete zwangsläufig in ein extremes Gegensatzmodell, das in Licht- und Finsternismetaphern adäquate Ausdrucksweisen fand. Im Spiegel der Karikatur, und besonders im speziellen Fall der bildlichen Lichtsymbolik, wird darüber hinaus sehr deutlich, daß die Dreyfusaffäre allmählich zur Metapher für das Schicksal des um sein Recht kämpfenden Individuums im System der Republik wurde, die sich in der vielfältigen Rezeption schließlich zum Abbild des Kampfes der Masse um ihren Platz in dieser Gesellschaft entwickelte. Die Dreyfusaffäre fungierte, wie Kedward völlig richtig präzisiert, als Katalysator für ungelöste Konflikte[6] und kann als Gradmesser für Anspruch und Wirklichkeit der Republik und damit auch der *lumières* gelten. Tatsächlich spielte die Person Dreyfus selbst in der Karikatur eine untergeordnete Rolle[7]. Während sich der Begriff »Affäre« für den scheinbar abgeschlossenen

l'affaire Dreyfus, in: French Cultural Studies 6 (1995), S.221-248. Zu den Reflexionen in den visuellen Künsten im allgemeinen vgl. Norman L. KLEEBLATT, The Dreyfus Affair. A Visual Record, in: DERS. (Hg.), The Dreyfus Affair, S.1-24; Stephen BROWN, Norman L. KLEEBLATT, Les arts visuels (1894-1908), in: DROUIN (Hg.), L'affaire Dreyfus de A à Z, S.316-322. Was die innergesellschaftlichen Spannungen betrifft, so liegt der Akzent der Forschung bisher stark auf der Wechselwirkung von Aktion und Interaktion lediglich zweier agierender Gruppen – *dreyfusards* und *antidreyfusards* – was besonders durch das starke Interesse am kämpferischen Dialog der beiden Satiremagazine *Le Sifflet* und *Psst!...* ersichtlich ist. Dazu DELPORTE, Images d'une guerre franco-française, und TILLIER, Virulences.

[5] Zur damit einhergehenden extremen Polemisierung des Sprachgebrauchs vgl. Richard GRIFFITHS, The Use of Abuse. The Polemics of the Dreyfus Affair and its Aftermath, New York, Oxford, bes. S.5: »So political debate in the years leading up to the Affair, and during the Affair itself, was marked by the bluntness and violence of the emotions expressed and by the unsubtle nature of the polemical attacks involved. Often, the accusations which were hurled, and which had started as imaginary exaggerations, took on a life of their own. Unreal ›plots‹ assumed reality, bogey-man became solid threats, fear of the other side became almost more powerful than the hatreds that had created it. So it was that the rhetoric of late nineteenth-century politics, magnified by the Affair, in fact created even wider polarities between the participants«.

[6] H. R. KEDWARD, The Dreyfus Affair. Catalyst for Tensions in French Society, London 1965. Innerhalb der Presse wurde diese Entwicklung von den sich an ein intellektuelles Publikum richtenden *revues dreyfusardes* eingeleitet, darunter etwa *La Revue blanche*. Vgl. dazu Vincent DUCLERT, Les revues dreyfusardes en France. L'émergence d'une société intellectuelle, in: La Revue des revues 17 (1994), S.11: »Ce sont en grande partie les revues dreyfusardes qui ont mené l'affaire Dreyfus à prendre une dimension d'événement considérable, à se déployer dans les domaines politiques mais également civiques, culturels, scientifiques, et intellectuels«.

[7] Dennoch wird Dreyfus, stets mit eindeutig negativierenden, jüdischen Zügen dargestellt, zur Zielscheibe in der Bildpublizistik der *antidreyfusards*. *Le Triboulet* etwa zeigt ihn am 30.4.1899 hoffnungslos am Strand der Teufelsinsel, während die Sonne der *Révision* im Meer versinkt (D. OLA, *Coucher de soleil*). Am 4.6.1899 schlägt eine Karikatur im selben Magazin die *Bonne révision à l'américaine* vor, die darin besteht, Dreyfus zu hängen, während die nunmehr hoch am Himmel stehende Sonne das Geschehen mit einem breiten Grinsen quittiert. Der Henker in Gestalt eines vor Kraft strotzenden, muskulösen französischen Helden verdeutlicht durch den Gegensatz zur mageren, häßlichen Gestalt des degradierten Hauptmanns die Gleichzeitigkeit einer Ideologie rassischer Über- bzw.

Fall langsam durchsetzte und die Ereignisse dem Wendejahr 1898 und Émile Zolas epochalem Artikel »J'Accuse«[8] entgegenstrebten, war Alfred Dreyfus als Person von der Bildfläche verschwunden. Als Verbannter auf der Teufelsinsel war ihm jegliche Handlungsfreiheit genommen. Gerade durch diese Machtlosigkeit wurde Dreyfus aber zur einflußreichen Symbolfigur für ein Klima der politischen Ungerechtigkeit. Aus diesem Grunde äußerten sich schließlich auch führende Sozialisten und Anarchisten zugunsten des Verbannten, der als Opfer nicht mehr zur Klasse der Privilegierten gehörte: Jean Jaurès unterstrich in *Les Preuves* Dreyfus' Schicksal als »exemplaire de l'humaine souffrance« und »témoin vivant du mensonge militaire, de la lâcheté politique, des crimes de l'autorité«[9]. Die Dreyfusaffäre war für Jaurès nur die Spitze des Eisbergs einer Verschwörung, undurchschaubarer Machtstrukturen, Ursprung alles sozialen und moralischen Unrechts:

Les socialistes qui veulent fouiller jusqu'au fond les secrets de honte et de crime contenus dans cette affaire, [...] s'occupent de toute la classe ouvrière. Qui donc est le plus menacé aujourd'hui par l'arbitraire des généraux, par la violence toujours glorifiée des répressions militaires? Qui? Le prolétariat. Il a donc un intérêt de premier ordre à châtier et à décourager les illégalités et les violences des conseils de guerre avant qu'elles deviennent une sorte d'habitude acceptée de tous. Il a un intérêt de premier ordre à précipiter le discrédit moral et la chute de cette haute armée réactionnaire qui est prête à le foudroyer demain[10].

Auch Sébastien Faure vollzog in dem anarchistischen Magazin *Le Libertaire* eine explizite Gleichsetzung von politischer Affäre und sozialer Frage, und

Unterlegenheit. Das Motiv des Hängens findet sich noch einmal nach der Begnadigung, diesmal jedoch unter völlig anderen Umständen: Das am 13.8.1899 abgedruckte Blatt *Seule solution possible* von Bala d'Eche versetzt die fiktive Hinrichtung nach Paris. Eine mit Sensen, Hacken und anderem Werkzeug bewaffnete Menge hat Dreyfus an einer Laterne aufgehängt und damit eine revolutionäre Tradition wiederbelebt. Die Laterne erscheint im Kontext des die Wahrheit bringenden Lichtes im Kampf um die Revision (vgl. dazu Kap.8.2.) wie ein höhnischer Kommentar. An der Schuld wird hier nicht der geringste Zweifel gelassen, wie der lateinisch-französische Bildtext belegt: *Aspice Dreyfus pendu / Quod Patriam a vendu, / Si Pa-tri-am non vendisset / Dre-y-fus pendit non fuisse.* Die umfunktionierte Laterne ist also zur stummen Zeugin einer Wahrheit berufen, die für die Dreyfusgegner ebenso unbestreitbar ist wie für die Gegenseite seine Unschuld. Der Kampf um die endgültige Rehabilitierung nach der Begnadigung 1899 stellt für die Dreyfusgegner eine obskure Bedrohung dar. Am 13.12.1903 zeigt *Le Triboulet* eine Karikatur von George Edward mit dem Titel *Encore lui! – Pauvre France*: Dreyfus nähert sich dem unter ihm liegenden Frankreich als unheilvoller schwarzer Schatten, bemüht, mit seinen ausgestreckten Armen einen möglichst großen Teil des *hexagone* zu verdunkeln.

[8] Émile Zola, J'Accuse. Lettre à M. Félix Faure, président de la République, in: *L'Aurore*, 13.1.1898.

[9] Jean Jaurès, L'intérêt socialiste, in: Ders. Les Preuves. L'affaire Dreyfus, Paris 1898 (Repr. 1981), S.12. Im Gegensatz zu Jaurès beharrte Jules Guesde, Gründer des Parti ouvrier, auf seiner Position des absoluten Klassenkampfes und lehnte jegliches Engagement für Dreyfus ab. Vgl. zu Guesde: Robert Stuart, Marxism at Work. Ideology, class and French socialism during the Third Republic, Cambridge 1992, sowie Hutton, Historical Dictionary, Bd.1, S.442-446.

[10] Jaurès, L'intérêt socialiste, S.13.

dies zu einem Zeitpunkt, wo er von der Unschuld des Verbannten noch keineswegs überzeugt war[11]: »À l'heure actuelle, l'affaire Dreyfus n'est plus l'affaire Dreyfus. Elle porte à l'ordre du jour la question sociale tout entière avec ses complexités«[12].

Seine Kritik richtete sich zunächst allein gegen die Mechanismen, die im Zuge der Ereignisse offen zutage traten, wobei er besonders den Militarismus anprangerte und das Schicksal der »foules abusées« herausstellte als »symbole et instrument des luttes internationales, nécessaires à la sauvegarde des dominations sociales«[13].

Am klarsten zutage aber trat die Vermengung von Dreyfusaffäre und sozialer Frage in der stets äußerst distanzierten Haltung des anarchistischen Schriftstellers und Publizisten Zo d'Axa, der in seinem von Juni 1897 bis März 1899 in 27 Ausgaben erschienenen Magazin *La Feuille*[14] eine gleichbleibend kritische Haltung gegenüber der Person Dreyfus zum Ausdruck brachte. Noch in der letzten Ausgabe der *La Feuille* prangerte Zo d'Axa die dem Militär gegenüber unkritische Haltung des Verbannten an: »Et le capitaine Dreyfus lui-même qui reste, ses lettres en font foi, le type de l'officier chauvin, ne pensez-vous pas qu'il protestera en apprenant l'explosion d'antimilitarisme dont son cas fut l'heureux prétexte?«[15] Dennoch korrespondiert der Erscheinungszeitraum von *La Feuille* keineswegs zufällig mit der brisanten Phase der Affäre. Die direkten und indirekten Bezugnahmen sind unverkennbar und verdeutlichen die weitreichende Rezeption der Affäre als eigenes Symbolsystem.

Besonders aufschlußreich ist die am 17. Dezember 1897 veröffentlichte Ausgabe mit dem Titel: *Réhabilitation civile et exécution militaire*. Unter der Überschrift *Une erreur judiciaire* berichtet der Leitartikel von der wahren Geschichte eines jungen Soldaten, dessen unmittelbar bevorstehende Erschießung das Sujet von Théophile Alexandre Steinlens Illustration auf der Vorderseite ist (Abb. 60). Der besagte Soldat hatte sich im Militärgefängnis auf

[11] Faure selbst kam erst im September 1898 zu dem Schluß, daß Dreyfus unschuldig sein müsse. Vgl. BOUSSEL, L'affaire Dreyfus, S. 172.

[12] Sébastien FAURE, Les anarchistes et l'affaire Dreyfus (1), in: *Le Libertaire*, 29.1.–5.2. 1898.

[13] Ibid.

[14] *La Feuille* imitierte die Tradition des Flugblatts und sollte so vermutlich den Anschein einer spontanen Reaktion vermitteln, was sich auch in der losen Folge der erschienenen Ausgaben spiegelt. Die Vorderseite des Blattes zeigt unter dem Logo eine großformatige Illustration, die Rückseite ist den Texten des Herausgebers vorbehalten. Zu *La Feuille* vgl. auch DITTMAR, Steinlen, S. 100–105. Die mitwirkenden Künstler waren neben Théophile Alexandre Steinlen auch Adolphe Willette, Charles Léandre, Hermann-Paul, Louis Couturier, Louis Anquetin und Maximilien Luce. Auch darin zeigt sich die kritisch-distanzierte Haltung Zo d'Axas zur Affäre: Neben Steinlen waren auch Hermann-Paul und Couturier überzeugte *dreyfusards*, während zumindest anfangs Léandre und besonders Willette zu seinen entschiedenen Gegnern zählten, wobei letzterer ein fast manischer Antisemit war. Davon zeugen seine Ausfälle in den von ihm gegründeten Zeitschriften *Le Pierrot* und *Le Fifre*. Vgl. dazu CATE, The Paris Cry, S. 67.

[15] *La Feuille* No. 25, 28.3.1899 (= *Désarmement*).

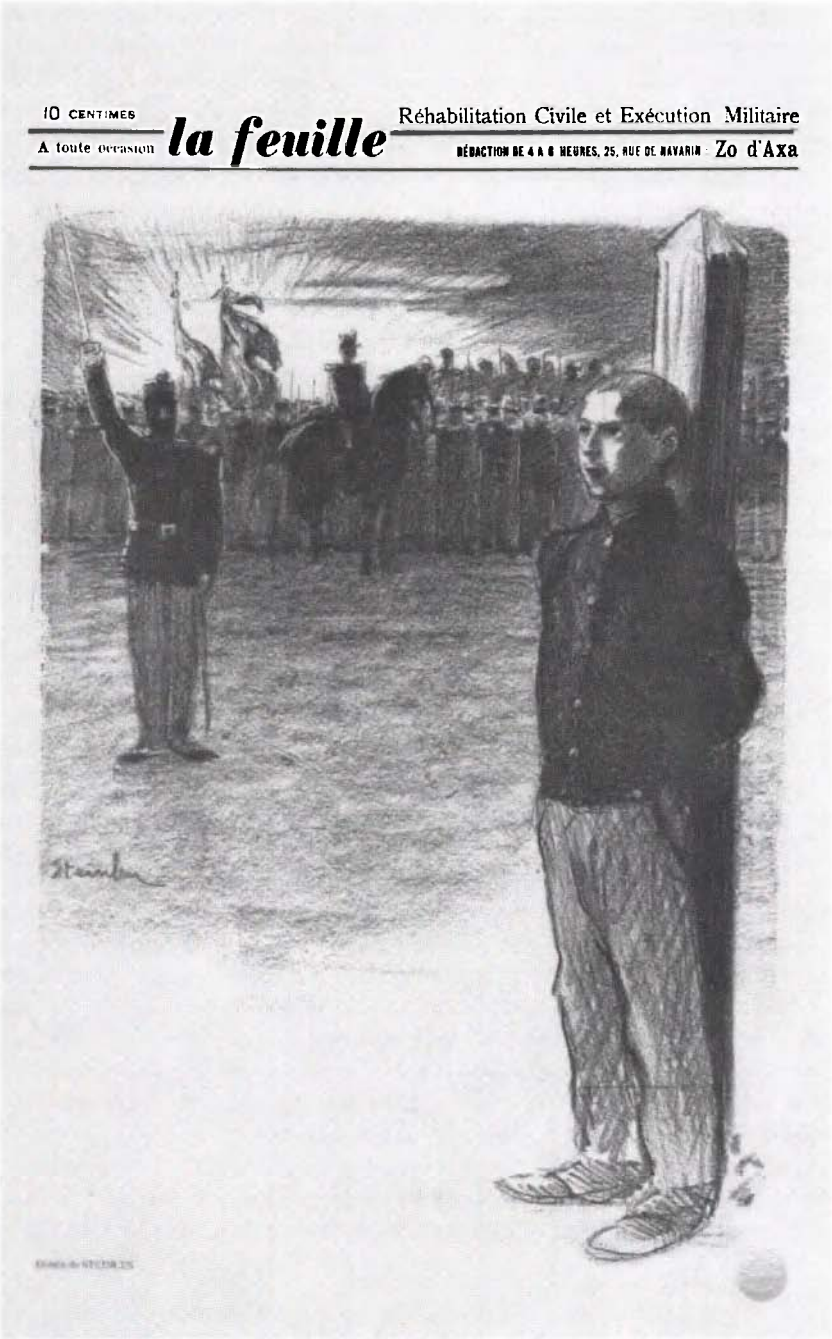


Abb. 60 Theophile Alexandre Steinlen: Rehabilitation civile et exécution militaire, in: La Feuille, 17.12.1897. UB Frankfurt.

einen Offizier gestürzt, der einen Mitgefangenen erschossen hatte, nur weil dieser um Brot gebeten hatte. Der junge Soldat selbst wird nur leicht verletzt, wegen des Angriffs auf einen Vorgesetzten aber zum Tode verurteilt. Der Titel des Artikels zitiert ganz bewußt denjenigen von Bernard Lazares Schrift über den Dreyfusprozeß, die nur einen Monat zuvor in Paris erschienen war: *Une erreur judiciaire. L'affaire Dreyfus.*[16] Lazare stellte den Prozeß und seine Folgen als reines Konglomerat des Antisemitismus dar, als eine sorgfältige Konstruktion des Stereotyps eines jüdischen Verräters. Vor diesem Hintergrund tritt die Ungeheuerlichkeit des Falles, den Zo d'Axa schildert, um so deutlicher hervor. Der junge Soldat wird aufgrund einer mitmenschlichen Reaktion zum Schwerverbrecher stilisiert, der gleichsam symbolisch ausgemerzt werden muß:

»Pour clore cette ère de scandales où maints officiers se distinguèrent, il faut un exemple, c'est certain: Fusillez vite le petit soldat«. Die Schuld der Offiziere am trostlosen Zustand der Armee wird in dieser gnadenlosen Reaktion also völlig negiert und statt dessen am unteren Ende der Hierarchie gesucht. In seiner moralischen Tragweite greift die Botschaft dieses Vorkommnisses weit über die Affäre hinaus. Die Frage nach Schuld und Unschuld stellt sich hier gar nicht, und folglich ist die Formulierung *erreur judiciaire* völlig unangebracht. Hier ist niemand – ob gewollt oder ungewollt – einem Irrtum aufgesessen, sondern das Urteil wurde bewußt und bei klarer Sachlage gesprochen.

Im Gegensatz zu Dreyfus bleibt dem namenlosen Soldat nicht einmal die Hoffnung. Steinlens Illustration zeigt den Moment der Hinrichtung. Mit den Händen an einen Pfahl gefesselt, steht der Junge da, die Augen nicht verbunden. Der Befehlshabende hat schon seinen Säbel erhoben, um das Signal zum Schießen zu geben, auf das die Soldaten in Reih und Glied warten. Dahinter strahlt die eben aufgehende Sonne auf, wodurch die vom Erschießungskommando mitgeführten Fahnen optisch zentriert werden. Die Armee erscheint so als im Zentrum stehend und sich selbst glorifizierend. Das Individuum, das mit dem Licht keine strukturelle Verbindung hat, wird dagegen zum Feind erklärt. Das sich als undurchdringliche schwarze Front präsentierende Militär schottet das Licht ab und weitet seinen Führungsanspruch auf den umgebenden Raum aus. Tatsächlich scheint es, als wolle der Kommandierende mit dem Schießbefehl den endgültigen Sonnenaufgang abpassen und somit eine ideologische Indoktrination des Lichts inszenieren.

Die verzweifelte Lage des isolierten Individuums wird um so offenbarer, wenn man bedenkt, daß der amorphe Block der Soldaten, das Gewehr im Anschlag, aus den ehemaligen Kameraden des Todeskandidaten besteht. Eine

[16] Vgl. Philippe Oriol, Bernard Lazare, in: Drouin (Hg.), L'affaire Dreyfus de A à Z, S. 221–225: Schon ein Jahr zuvor war die Broschüre unter dem Titel *L'erreur judiciaire: la vérité sur l'affaire Dreyfus* erstmals in Brüssel veröffentlicht worden, dies mit der Absicht, eventuelle Zensurmaßnahmen zu umgehen.

Solidarität, wie dieser sie bewiesen hat, scheint hier nicht zu existieren. Das warnende Beispiel des Verurteilten trägt bereits Früchte, der Verrat der Mehrheit am einzelnen ist somit perfekt. In seiner Komposition erinnert die Szenerie nicht zufällig an die verbreiteten Darstellungen der Degradierung von Dreyfus (Abb. 61)[17]. Der moralischen Hinrichtung steht hier jedoch die tatsächliche gegenüber. Zwischen Opfer und Täter findet kein eigentlicher Kontakt mehr statt, der Verurteilte wird vollends in die Rolle des auszumerzenden Feindes gedrängt. Dieses Beispiel militärischer Willkür muß gleichzeitig als Kritik an den vielfältigen Bemühungen um die Rehabilitierung von Dreyfus verstanden werden. Dem prominent gewordenen Fall stehen eine unüberschaubare Anzahl von anderen himmelschreienden Ungerechtigkeiten und Verbrechen gegen die Menschlichkeit gegenüber, die kaum öffentliches Interesse erregen. Das Ausmaß des Verrats der Gesellschaft am unterdrückten Individuum wächst somit ins Unermeßliche. Die Wahrheit zu sagen heißt, dieses Schema zu durchbrechen und damit den Opfern eine Stimme zu geben. Bewußt variiert Zo d'Axa in der vorletzten Ausgabe von *La Feuille* die Metapher der sich aus dem Brunnenschacht ans Licht emporkämpfenden Wahrheit, die im Rahmen der Dreyfusaffäre eine ungeheure Verbreitung fand[18]. Zo d'Axa allerdings nutzt die Doppelbedeutung des Wortes *puits*, das neben dem Brunnenschacht auch den Minenschacht bezeichnen kann und legt das Sinnbild der sich Gehör verschaffenden Wahrheit auf das gegen seine Lebensbedingungen rebellierende Proletariat um. Der Artikel *Les puits qui parlent* argumentiert, daß die gegenwärtige Krise der Bourgeoisie den Arbeitern erst ihre moralische Überlegenheit vor Augen geführt hätte[19]. Die Bergleute als besonders schlecht gestellte Schicht, denen sogar das Tageslicht vorenthalten bleibt, werden dabei vor dem Hintergrund einer Gewerkschafts-Demonstration zur idealen Substitution der Allegorie:

> Ce sont les rudes gars de la mine, ceux qui pour un dérisoire salaire risquent le grisou tous les jours – y a-t-il même des jours pour eux! l'éternelle nuit sous les galeries – ce sont ceux des houillères sinistres qui réunis, dimanche passé, ont proclamé leur opinion. La parole de la Vérité devait sortir des puits profonds[20].

Das Motiv des sich befreienden, zum Licht strebenden Gefangenen erscheint in der Karikatur als der Kampf, den das Individuum stellvertretend für die Masse führt. Das Licht als Symbol der zu erringenden Freiheit nimmt dabei selbst keine aktive Rolle ein. Ist dieser Kampf, wie im Fall des verurteilten Soldaten, bereits verloren, dann wird das Licht sogar zum stummen Attribut des triumphie-

[17] Henri MEYER, *Le Traître – Dégradation d'Alfred Dreyfus*, in: *Le Petit Journal*, 10.1.1895. Vgl. auch Fréderic DE HAENEN, *La Dégradation du capitaine Dreyfus*, in: *L'Illustration*, 12.1.1895.

[18] Vgl. dazu Kap. 8.2.

[19] »Les gouvernements exploiteurs ont donné ce qu'ils pouvaient commettre: le prolétariat exploité, conscient aujourd'hui, se redresse«. Les puits qui parlent, in: *La Feuille* No. 24, *L'honnête ouvrier*, 15.2.1899.

[20] Ibid.

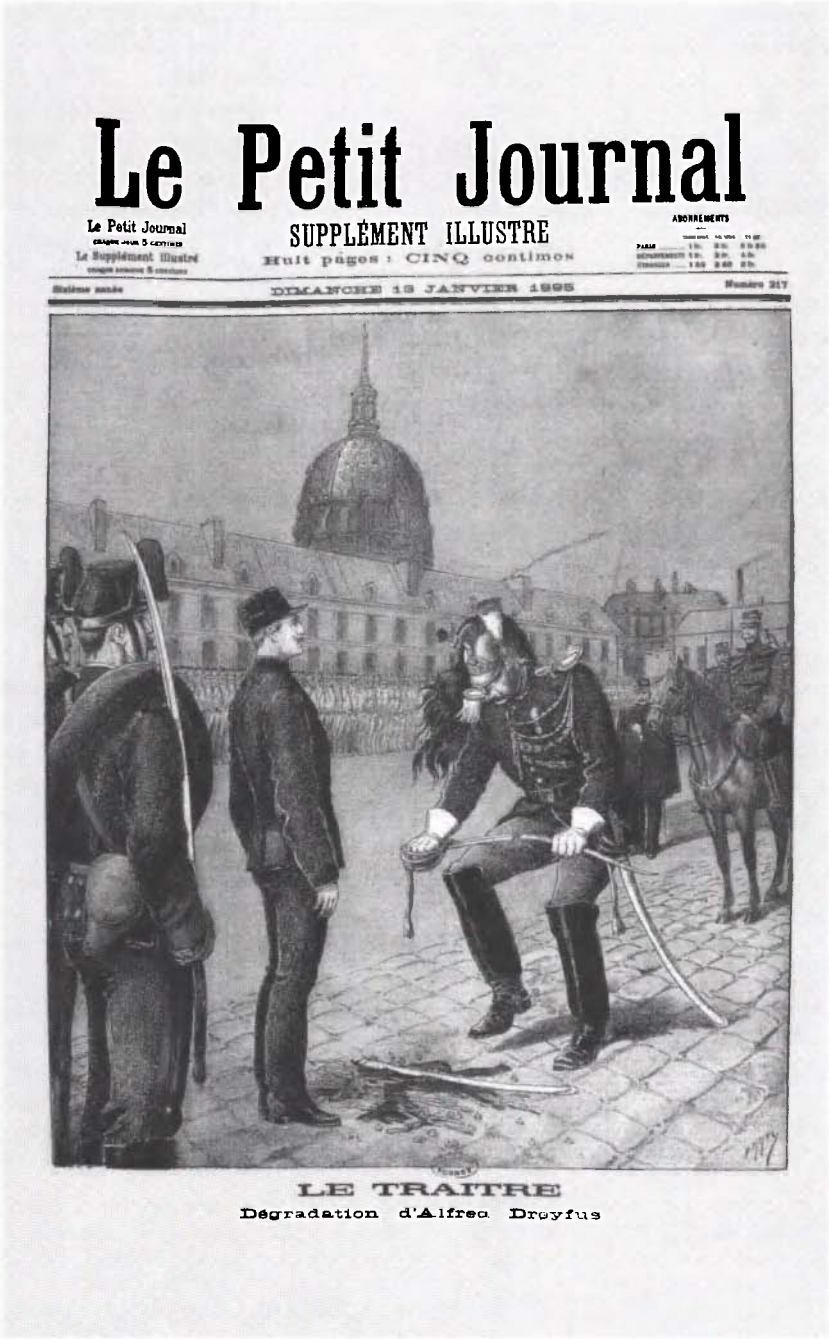


Abb. 61 Henri Meyer: Le Traître – Dégradation d'Alfred Dreyfus, in: Le Petit Journal. 13. 1. 1895. Bibl. Forney, Paris.

renden Unrechts[21]. Das Ideal des sich selbst schenkenden Lichts der Wahrheit verschwindet auch im direkten Kontext der Affäre sehr schnell[22]. Noch 1898 zeichnet Kab für die Lyoner *Comédie politique* das Blatt *De la tombe à la lumière!...* (Abb.62)[23]: Angekettet sitzt Dreyfus auf der Pritsche eines Kerkers, aber ganz im Lichtschein der *Revision*, die durch die Gitterstäbe dringt.

Die ein Jahr später in *Le Libertaire* erschienene Darstellung *La Grille* (Abb.63)[24] thematisiert dagegen den vehementen Versuch eines Gefangenen, das mit dem Kreuz geschmückte Gitter aufzubrechen, um ins sonnige Freie zu gelangen: »Hardi, l'HOMME, encore un effort!«

Die von Dreyfus wiedergewonnene Freiheit gibt Hoffnung auf eine Veränderung der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse. An die Stelle des realen Handlungsträgers ist aber nun der Platzhalter einer ganzen sozialen Schicht getreten, der durch die typographische Hervorhebung im Bildtext sogar als Mensch schlechthin gedeutet wird. In den Vordergrund rückt vor allem der erbitterte Kampf gegen christliche Bindungen, die sogar zur alleinigen Ursache der Unfreiheit gemacht werden. Die symbolisch überhöhte Aktivität des Ausbrechers stellt, verglichen mit der fast märtyrergleichen Haltung von Dreyfus, das eigentliche Konfliktpotential dar: Die Furcht vor der revoltierenden Masse trug erheblich zur aufgeheizten politischen Stimmung bei. Die Dreyfusaffäre war ein entscheidender Faktor bei der paradigmatischen Veränderung der politischen Öffentlichkeit und ihrer Wahrnehmung[25].

Die Ängste von Dreyfusgegnern und -anhängern hingen dabei gleichermaßen mit dem Bild der unkontrollierbaren Masse zusammen: Was auf der einen Seite die Erinnerung an die Commune war, löste auf der anderen Seite der entfesselte antisemitische Hass der Menge aus[26].

Demonstrationen und Gegendemonstrationen waren an der Tagesordnung, und im Gegensatz zur sorgfältig kanalisierten Festkultur des 14. Juli waren diese Massenkundgebungen nur schwer zu kontrollieren. Die ständig wachsende Bedeutung der Massenkultur als politischem Faktor konnte spätestens seit der Boulangerkrise nicht mehr geleugnet werden[27]. Gleichzeitig war der

[21] Erst in Darstellungen, auf denen sich das befreite Individuum der Sonne am Horizont direkt zuwendet, ändert sich die indifferente Rolle des Lichts. Der Kampf wird in derartigen Darstellungen als bereits gewonnen vorausgesetzt oder aber aufgrund einer ideologisch notwendigen Überzeugung als zwangsläufig zu erfüllende Zukunft betrachtet. Vgl. dazu Kap.9.3.

[22] Der Beleg dafür sind die zahlreichen Darstellungen, in denen die Wahrheit sich mühsam ihr Recht verschaffen muß und oft nur mit tatkräftiger Hilfe des Arbeiters ans Licht gelangen kann. Vgl. dazu Kap.8.2.1.

[23] *La Comédie politique*, 21.11.1898. Zu Kab vgl. Kap.4.2.

[24] Ausgabe vom 5.11.–12.11.1899.

[25] TARTAKOWSKY, Pouvoir, S.34: »Pendant l'affaire Dreyfus, l'investissement de l'espace public à des fins politiques devient le fait des deux camps en présence«.

[26] Christopher E. FORTH, Intellectuals, Crowds and the Body Politics of the Dreyfus Affair, in: Historical Reflections/Réflexions historiques 24 (1998), S.63.

[27] Vgl. dazu Kap.7.

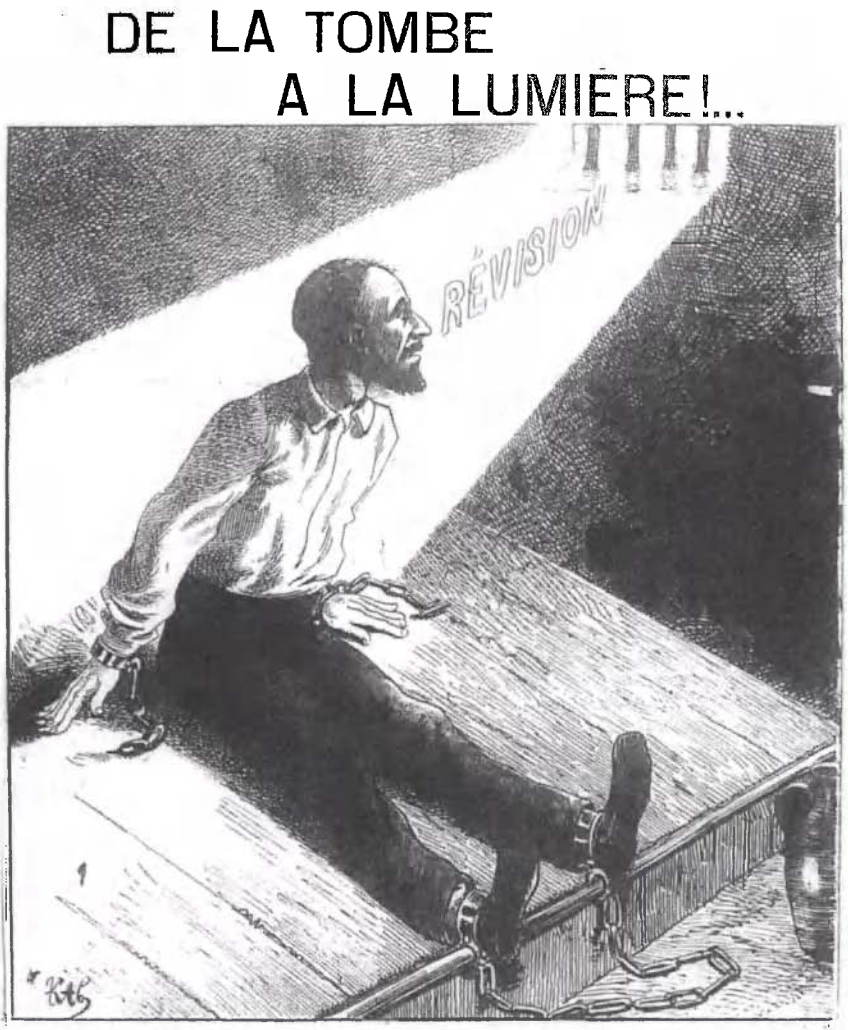


Abb. 62 Kab: De la tombe à la lumiere!..., in: La Comedie politique, 27.11.1898. Sammlung D.K.

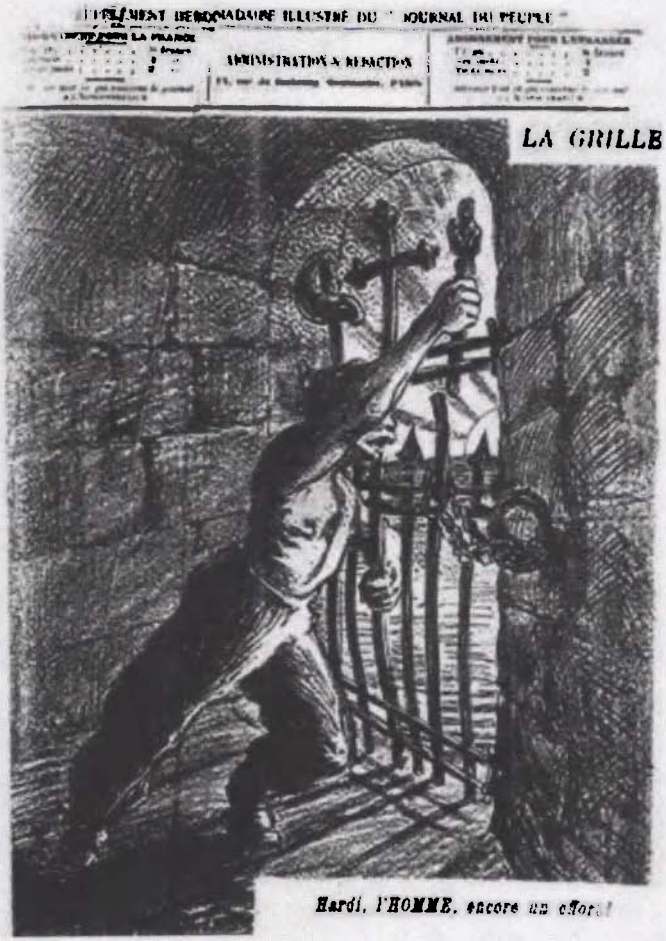


Abb. 63 Anonym: La Grille. Hardi, l'HOMME, encore un effort!, in: Le Libertaire, 5.11.–12.11.1899. BDIC, Paris.

Übergang zu einer neutralen Bewertung der Masse als grundlegendem Phänomen der modernen großstädtischen Gesellschaft gerade in Paris schwierig, da der negative Mythos der *foule* in der Commune durch die anarchistischen Bombenattentate der frühen 1890er Jahre sowie die erstarkende Gewerkschaftsbewegung neue Nahrung erhalten hatte[28]. Unter den Massentheorien dieser Zeit ist besonders Gustave Le Bons 1895 erschienene *Psychologie des foules* hervorzuheben, in der die bevorstehende *ère des foules* als Rückfall in die Barbarei eines primitiven, vorgeschichtlichen Kommunismus beschrieben wird[29]. Le Bon ergänzt dieses düstere Bild durch die Theorie des grundsätzlich labilen Charakters der Masse und des unter ihrem Einfluß zwangsläufig erfolgenden Verlusts der Individualität. Er vergleicht hierbei die Gemütsverfassung des Menschen in der Masse mit dem Zustand der Hypnose[30], der das gesamte Denken und Streben in extremer Weise auf ein kollektives Ziel ausrichtet und jegliches eigenverantwortliche Handeln des Individuums zum Verschwinden bringt: »Il n'est plus lui-même, mais un automate que sa volonté est devenue impuissante à guider«[31].

Betrachtet man nun die bildliche Darstellung von Individuum und Masse im Bannkreis der Dreyfusaffäre, so fällt auf, daß das Individuum – ob allein im Bild oder aber im Angesicht einer Masse – stets ebenfalls eine solche repräsentiert. Der verurteilte Soldat auf Steinlens Blatt steht für die Masse der Opfer militärischer Willkür ebenso wie der das Gitter durchbrechende

[28] Forth, Intellectuals, S. 71. Zu Anarchismus und Gewerkschaftskampf vgl. Kap. 9.2.

[29] Gustave Le Bon, Psychologie des foules, Paris 1947 (erste Auflage ibid. 1895), S. 11–16: L'ère des foules. Ibid., S. 13: »Aujourd'hui les revendications des foules deviennent de plus en plus nettes, et tendent à détruire de fond en comble la société actuelle, pour la ramener à ce communisme primitif que fut l'état normal de tous les groupes humains avant l'aurore de la civilisation«. Vgl. zum allgemeinen Tenor der Massenrezeptionen Barrows, Distorting mirrors, S. 191: »In formulating the composite image of the crowd, most French writers resorted to a number of motifs that mutated as quickly as the fragments of a dream. The configuration of the bête noire varied according to the imagination of the writer; the effect was phantasmagoric and unquestionably horrifiying«. Zur Bedeutung von Le Bons Werk innerhalb der Affäre vgl. Forth, Intellectuals.

[30] Le Bon, Psychologie, S. 24: »Chez lui [d.h. beim einzelnen innerhalb der Masse] comme chez l'hypnotisé, tandis que certaines facultés sont détruites, d'autres peuvent être amenées à un degré d'exaltation extrême. L'influence d'une suggestion le lancera avec une irrésistible impétuosité vers l'accomplissement de certains actes«. Zur zeitgleichen Kritik an der Hypnose als Gefahr für die Selbstkontrolle vgl. Crary, Aufmerksamkeit, S. 62: »Die Hypnose schien die exzessiven Möglichkeiten perzeptueller und kognitiver Kontrolle, ungeachtet ob sie empirisch erwiesen waren oder nicht, in solchem Maß zu verkörpern, daß sie mit den humanistischen Grundannahmen über den autonomen und voluntaristischen Charakter der menschlichen Subjektivität zwangsläufig in Konflikt geriet. Es dauerte nicht lange, und Hypnose und Suggestion wurden als Praktiken verhöhnt, die, statt als rationale Verfahren an die bewußte Mitarbeit des Patienten und seine Willenskraft zu appellieren, auf automatische (also niedere, mehr instinktive und der Animalität benachbarte) Prozesse abzielten«.

[31] Ibid.

Proletarier für die Masse der in ihren Lebensverhältnissen gefangenen *classes laborieuses*.

Das beherrschende Motiv ist dabei in beiden Fällen das der (fehlenden) Raum- und damit Lichtbeherrschung. Das bewußte Handeln steht damit keineswegs im Zusammenhang mit der Rolle des einzelnen in der Masse, sondern mit seiner Selbstbehauptung angesichts einer übermächtigen Ansammlung konkurrierender Absichten. Welche Beziehung geht aber nun das seine Stimme erhebende Individuum als Stellvertreter für eine sich emanzipierende Masse mit der anderen, noch in Unfreiheit verharrenden, schweigenden Mehrheit ein? *Le Sifflet*, das wichtigste Satiremagazin der *dreyfusards*, zeigt am 10. März 1898 ein diesbezüglich sehr aufschlußreiches Blatt von Ibels (Abb. 64): An Stelle der Sonne geht am Horizont ein lichtstrahlendes Symbol auf, vor dem eine in der Ferne zu erkennende Menschenmenge auf die Knie gesunken ist. Anders der im Vordergrund stehende Vertreter des *populo*, der sich über die Gestalt dieser ›Sonne‹ noch im unklaren ist: »Est-ce une croix ou un sabre?...« Die im Vergleich zwischen den Symbolen Kreuz und Säbel[32] vollzogene faktische Gleichwertigkeit von Kirche und Militär stellt somit nicht nur die Mechanismen beider Institutionen auf dieselbe Stufe, sondern prangert zudem das quasireligiöse Selbstverständnis des Militärs an und den mit allen Mitteln gewahrten Anschein der absoluten Integrität[33]. Das Licht dieser Ideologie leuchtet nur für sich selbst und wird für die Gläubigen zum trügerischen Blendlicht. Als Teil des kritischen *populo* ist der distanzierte Betrachter, der sich außerhalb des symbolischen Einflußbereichs der Machthaber hält, in der Minderheit. Das Verhältnis zwischen Individuum und Masse ist also differenziert zu betrachten. Tatsächlich steht hier eine sich von vorgefertigten Wahrnehmungsmustern distanzierende Öffentlichkeit – nämlich das sich von traditionellen Bindungen und Sichtweisen lösende *populo* bzw. *peuple* – einer anderen, blind autoritätsgläubigen Gruppe gegenüber, die sich mit einem Licht- und Erkenntnisraum begnügt, der von Machtsymbolen abgeschlossen wird: Das am Horizont aufsteigende Gebilde wird durch den Eiffelturm im Hintergrund ergänzt, der gleichfalls als Lichtsymbol für die von oben diktierte Ordnung steht[34]. Licht und Raum, und damit die Orientierungspunkte schlechthin, werden somit überblendet und instrumentalisiert, was nur derjenige erkennen kann, der sich von der devoten Masse absondert.[35] Deren

[32] Zur Bedeutung von Synekdoche und Pars pro toto für die polemisierende Sprache im Rahmen der Affäre vgl. GRIFFITHS, Use, S. 4: »Images such as ›le sabre‹ [...] were overused to the extent that they became almost second nature, and that it sometimes seemed to require an effort of concentration for a writer or speaker suddenly to become aware of their real implications«.

[33] Zum republikanischen Feinbild von *le sabre et le goupillon* vgl. Kap. 8.3.

[34] Zum Eiffelturm vgl. Kap. 7.2.

[35] Zur Erweiterung des Blickwinkels als Symbol für die soziale und politische Emanzipation der Arbeiterschicht vgl. Kap. 9.3., zum visuellen Komplex der Erkenntnis vgl. Kap. 8.2.2.

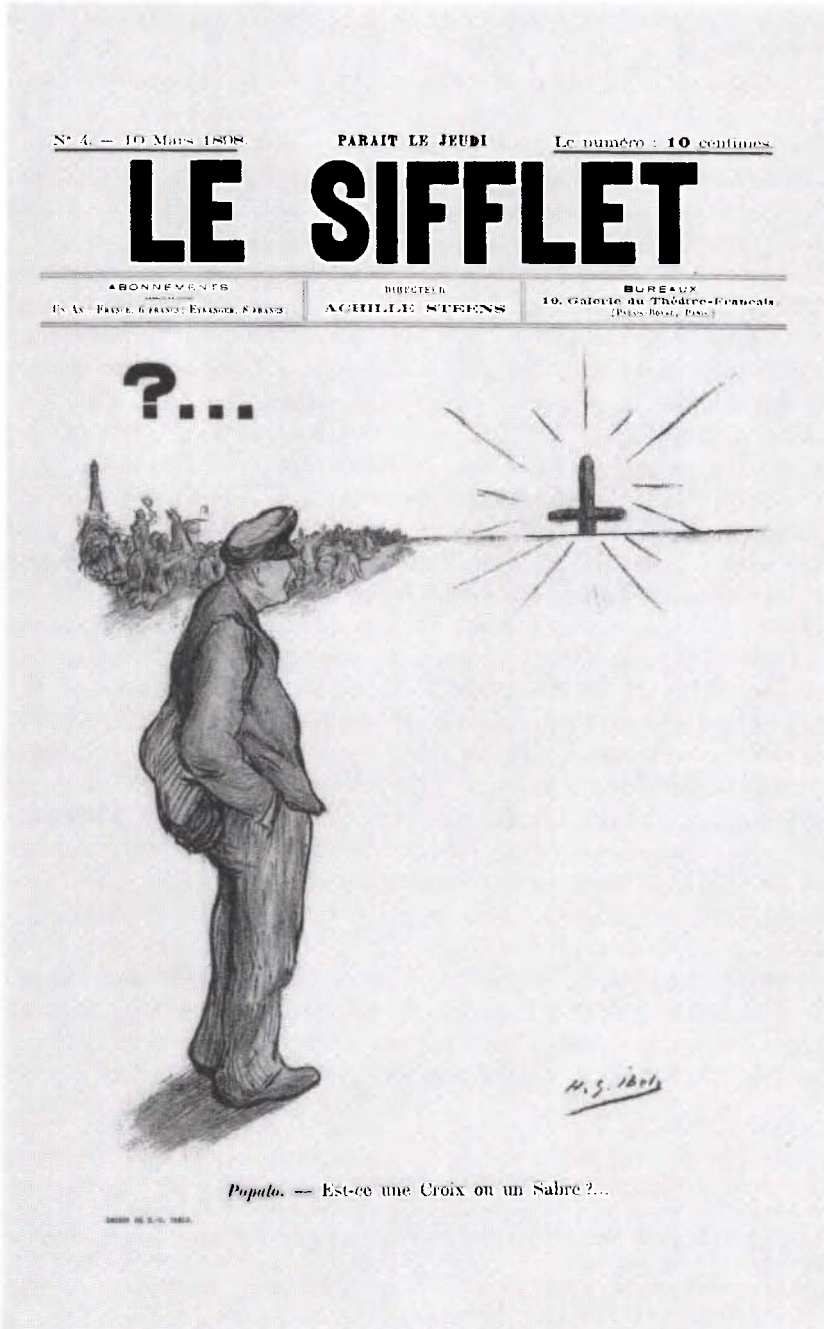


Abb. 64 Henri-Gabriel Ibels: ?... Populo: Est-ce une croix ou un sabre?..., in: Le Sifflet, 10.3.1898. UB Frankfurt.

Zuwendung zu dem verheißungsvollen Licht spiegelt ein stark mit tiefliegenden Ängsten verbundenes Erlösungsbedürfnis wider, das indessen auf beiden Seiten stark ausgeprägt war:

Fears as to dark forces at work on the ›other side‹ led to even firmer commitment to one's own. [...] Jews were seen by one side to be subverting traditional French values, and, more specifically, to be attacking the Army and the Church; Jesuits and priests, allied with the military, were seen by the other to be subverting the Republic and democratic principles[36].

Die in Ibels' Karikatur vorgedachte Fähigkeit zur Distanz und Kritikfähigkeit bringt in einem zweiten Schritt schließlich den entschiedenen Willen zur Veränderung und Erneuerung hervor, der gleichzeitig die bedrohlichste Begleiterscheinung der Massenkultur darstellte. Das Bild der sich scheinbar aus dem Nichts aufbauenden Menschenansammlung, die als künstliches, vergängliches Gebilde nirgendwohin gehört und keine Geschichte hat, stand im Gegensatz zu einer durch starre Zugehörigkeiten geprägten konservativen Gesellschaftsordnung. Diese Dynamik verband sich im antisemitischen Konstrukt der Dreyfusgegner mit dem Thema des wandernden ›ewigen Juden‹ und der Auflösung des tradierten Wertesystems innerhalb der kapitalistischen Großstadt[37]. Tatsächlich scheinen die Akzeptanz oder Ablehnung der Moderne und der urbanen Massengesellschaft ein Schlüsselfaktor bei der Entscheidung für das Lager der *dreyfusards* bzw. der *antidreyfusards* gewesen zu sein[38].

Für den metaphorischen Rahmen der Dreyfusaffäre erwachsen daraus zwei Folgen: Zum einen das Bewußtsein einer grundlegenden Veränderlichkeit der Verhältnisse durch und für die Masse, und zum anderen die Suche nach neuen Vorbildern, die als idealisierte Modellcharaktere aus der Masse hervorragen

[36] Griffiths, Use, S.9f. Dabei erlebten bei den Antisemiten traditionelle Schreckensbilder einer als okkultistisch verteufelten jüdischen Antikultur eine Renaissance. Vgl. dazu Willa Z. Silverman, Antisemitism and Okkultism in Fin-de-Siècle France: Three ›Initiates‹, in: Barbara T. Cooper, Mary Donaldson-Evans (Hg.), Modernity and Revolution in Late Nineteenth-Century France, Newark 1992, S.155–163.

[37] Stephen Wilson, Ideology and Experience. Antisemitism in France at the Time of the Dreyfus Affair, London, Toronto 1982, S.297: »The Jew symbolized the wicked city and urban capitalism, against which were set simple and stable rural values; but, beyond opposing urbanization, antisemites seem also to have objected to the mobility of populations as such, to the uncontrolled and free movement of people across, but also within national boundaries«. Diese Gleichsetzung war übrigens auch der Grund für die antisemitisch durchsetzte Abneigung vieler Anarchisten gegenüber Alfred Dreyfus. Für das anarchistische Ideal des befreiten Individuums stellte die moderne Großstadt den negativen Gegenpol dar, was auch im fast ländlichen Milieu des Montmartre seinen Widerhall fand. Aufschlußreich ist jedoch die Besetzung des (zum Licht) Wandernden in der anarchistischen Bildpublizistik, der hierbei als positives Gegenstück zum entwurzelten, in der Dunkelheit irrenden Armen die Freiheit der Idee verkörpert. Vgl. dazu Kap.9.1. und 9.3.

[38] Christophe Prochasson, Paris 1900. Essai d'histoire culturelle, Paris 1999, S.276. Zu der zu dieser Zeit zerfallenden Impressionistenbewegung und der Haltung der Künstler zur Großstadt vgl. Philip Nord, The New Painting and the Dreyfus Affair, in: Historical Reflections/Réflexions historiques 24 (1998), S.115–136.

und gleichzeitig als mit ihr solidarisch empfunden werden. In jedem Fall wird das Subjekt – sei es die Masse oder der verklärte Held – zum Fürsprecher und Verteidiger des Lichts[39]. Wenn auf Ibels' Karikatur für *Le Sifflet* das abwägende Volk – *populo* – im Gegensatz zu der gebannten Menge als Einzelperson typisiert wird, so äußert sich darin entschiedene Kritik an der Gleichsetzung von Volk und (schweigender) Mehrheit. Aufgrund seiner Distanz sowohl in räumlicher als auch in geistiger Hinsicht erscheint der Vertreter des Volkes optisch dennoch größer und gewichtiger als die im Gebet versunkene Menge. Dieses innerlich freie Volk stellt demnach ein neues Phänomen der Masse dar, die sich scharf von der anderen, bedrohlichen Masse absetzt. Diese findet sich sowohl im Bild des unübersichtlichen Menschenauflaufs, den Félix Vallotton 1893 in seinem Blatt *La Manifestation*[40] als konturenlose, unheilvoll schwarze Zusammenballung von Energie darstellt, die sich unkontrolliert zu entladen droht, oder in Steinlens für *La Feuille*[41] entworfener Schreckensvision des aggressiven Mob, der ein einzelnes, anders denkendes Opfer gnadenlos niedertrampelt (Abb. 65).

Die andere, oft heroische Masse zeichnet sich dagegen durch ein ihr innewohnendes Prinzip der Ordnung aus, das den auf ein bestimmtes Ziel gerichteten, gemeinsamen Willen zum Ausdruck bringt[42]. Exemplarisch für diese gleichzeitige Entwicklung steht das Album *Hommage des artistes à Picquart*[43], zu dem namhafte Künstler verschiedener Nationalitäten ihren Beitrag lieferten. Hauptmann Georges Picquart (1854–1914) war zunächst von Dreyfus' Schuld zutiefst überzeugt. Als Nachfolger der Abteilung von Colonel Sandherr, der die Untersuchungen im Fall Dreyfus geleitet hatte, stieß er 1896 auf das später als *petit bleu* berühmt gewordene Dokument, dessen Handschrift den Verbannten entlastete und Esterhazy als den wahren Schuldigen entlarvte.

[39] Insofern darf der Heldenkult besonders um Hauptmann Georges Picquart nicht nur als Gegentrend zu allen negativen Eigenschaften der Masse gesehen werden. Vgl. dazu FORTH, Intellectuals, S. 89: »The heroism of Picquart and others was partly predicated on their distance from the masses«. Als absoluter Repräsentant der das Licht fordernden Masse ist er gleichzeitig Teil davon.

[40] Veröffentlicht im ersten Album von *L'Estampe originale*, Januar–März 1893. Abgebildet bei SHIKES, HELLER, The Art of Satire, S. 50. Vallottons Erfassung der bedrohlichen Massenenergie ist um so interessanter, als er selbst dem Anarchismus nahestand. Vgl. CATE, The Paris Cry, S. 78. Seine Konzentration auf die äußeren Umstände verdeutlicht, daß auch ihn in erster Linie die Masse als Phänomen interessierte, die – egal ob als positiv oder negativ eingestuft – als Teil der Realität akzeptiert werden mußte und somit darstellungswürdig war. Vgl. dazu Félix VALLOTTON, Gravures sur bois, S. 44.

[41] Steinlen: *Arguments frappants*, in: *La Feuille*, 21.1.1898. Vgl. dazu DITTMAR, Steinlen, S. 102f.

[42] Auch Le Bon spricht in der *Psychologie des foules* die Möglichkeit an, daß die Masse zu einer moralischen Größe gelangen könne, die weit über dem Durchschnitt ihrer einzelnen Glieder liege (ibid., S. 40). In der Bildpublizistik bildet sich hierbei deutlich das Bild des geordneten Demonstrationszuges heraus. Vgl. dazu Kap. 8.3.

[43] *Hommage des artistes à Picquart. Album de douze lithographies. Préface d'Octave Mirbeau. Liste des protestaires*, Paris 1899.

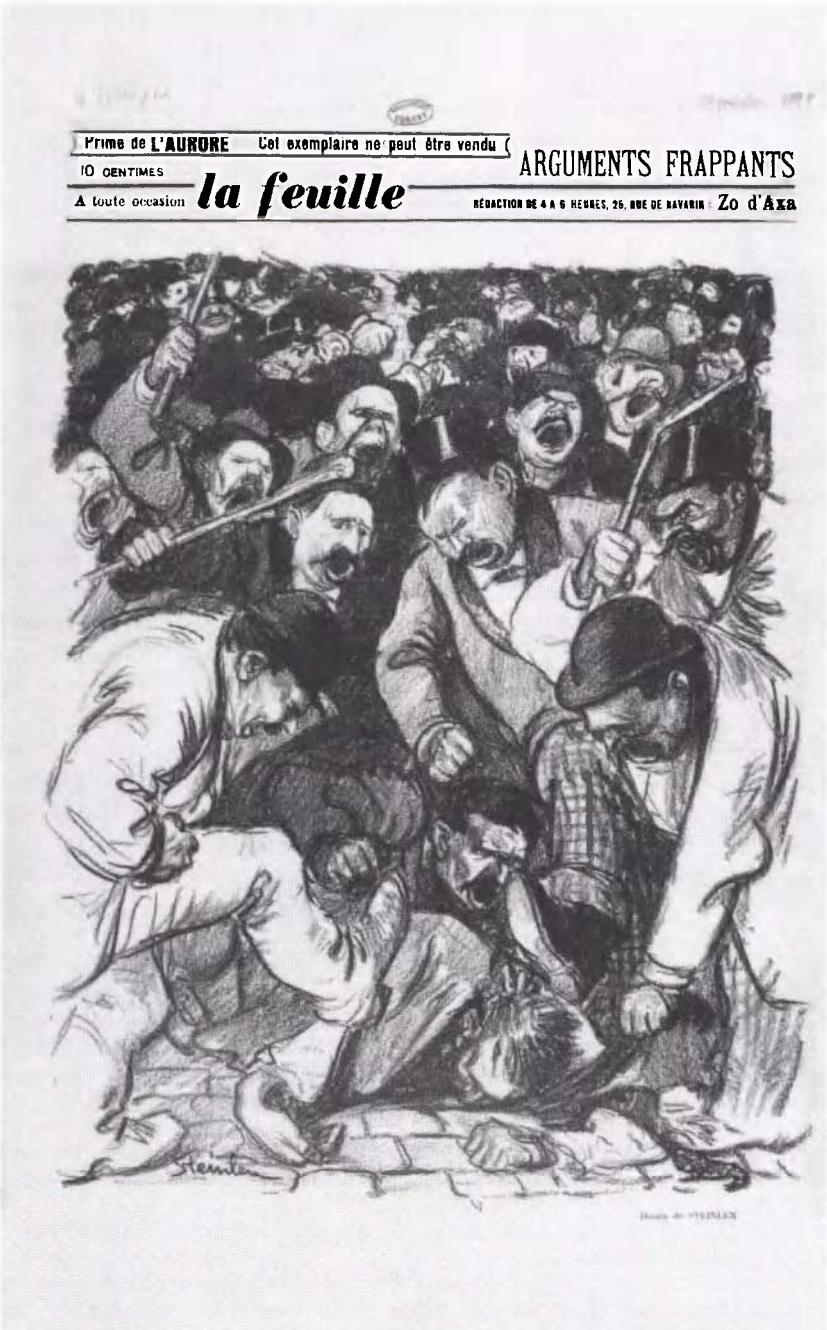


Abb. 65 Théophile Alexandre Steinlen: Arguments frappants, in: La Feuille, 21.1.1898. Bibl. Forney, Paris.

Das von diesem Zeitpunkt an vehemente Engagement Picquarts für die Rehabilitierung von Alfred Dreyfus brachte ihn im Januar 1899 vor das Militärgericht und bis Juni 1899 ins Gefängnis, was ihm die Aura eines Helden im Dienste der Wahrheit verlieh[44]. Vor diesem Hintergrund entstand im selben Jahr eine Reihe von Künstlergraphiken, die als Mappe unter dem Titel *Hommage des artistes à Picquart* in limitierter Aufgabe angeboten wurde.

Louis Armand Rault stellt auf einem unbetitelten Blatt einen Fackelzug zu Ehren des inhaftierten Picquart dar[45]. Vertreter verschiedener Schichten, Arbeiter und Bürgerliche, mitten unter ihnen der Schriftsteller Émile Zola, tragen das Licht der Wahrheit symbolisch in die Dunkelheit hinein. Diese Versammlung reflektiert im besten Sinne die Art der Masse, welche die *dreyfusards* zur Unterscheidung von der negativ besetzten *foule* als *peuple* charakterisierten[46]. Ganz anders auf Steinlens Blatt *Les Moutons de Boisdeffre*, das am 28. Februar 1898 in *La Feuille* erschien[47]. Die darauf abgebildete, dem Generalstabschef Boisdeffre zujubelnde Menge von Dreyfusgegnern verkörpert die blinde Raserei der Masse und bietet zugleich eine neue Sichtweise der bedrohlichen *foule*, unter der sich auch ein Priester findet. Der lediglich ganz am Ende der Straße aufstrahlende Lichtschein verdeutlicht die unüberbrückbare Entfernung der allein auf ihren Haß fixierten Menge vom Licht. Im Gegensatz dazu symbolisiert das positive *peuple* in Raults Fackelzug den unkorrumpierbaren Geist der *lumières* und schließlich das intakt gebliebene Frankreich, was auch Jaurès in den *Preuves* mit der entsprechenden Metapher der Leuchtfackel hervorhebt: »Oui, quelle institution qui reste debout? Il n'en est plus qu'une: c'est la France elle-même. Un moment, elle a été surprise, mais elle se ressaisit, et, même si tous les flambeaux officiels s'éteignent, son clair bon sens peut dissiper la nuit«[48]. Die einzelnen Elemente dieses Volkes und dieses Frankreich müssen folglich in sich selbst lichterfüllt und gut sein. Der Sieg des Lichts ist somit auch der Sieg Frankreichs: »Et par la seule force de la lumière, nous vaincrons. Et notre France généreuse, faisant face une fois de

[44] Christophe PROCHASSON, Le colonel Georges Picquart, in: DROUIN (Hg.), L'affaire Dreyfus de A à Z, S. 261-265. Grundlage für den Picquart-Kult war die Schrift von F. DE PRESSENSÉ, Un héros. Le lieutenant-colonel Picquart, Paris 1898. Noch nach seinem Tod im Januar 1914 setzt Hermann-Paul ihm als Helden ein Denkmal: Das Blatt *À la gloire de Picquart – in memoriam!* zeigt zwei Arbeiter, die gerade das Grab mit einer Platte bedeckt haben. Der Grabstein zeigt den lichtstrahlenden Spiegel der Wahrheit, als Symbol seines unvergänglichen Ruhms. Der Untertitel erhebt ihn in den Rang eines gleichsam unsterblichen Helden: »Maintenant encore, si on avait besoin de lui il se lèverait!« (*Gil Blas*, 24.1.1914).

[45] Blatt 9 des Albums, abgebildet bei KLEEBLATT, The Dreyfus Affair, S. 220, Abb. 121.

[46] Vgl. FORTH, Intellectuals, S. 71.

[47] Abgebildet bei DITTMAR, Steinlen, S. 102. Ibid.: Die treffende Bezeichnung *moutons* für die negativ konnotierte Menge beruht auf einem Wortspiel mit dem vollständigen Namen des Generalstabschefs: Raoul François Charles le Mouton de Boisdeffre. Dittmar geht allerdings nicht auf die Rolle des Lichts ein, das jedoch eine tragende Rolle spielt.

[48] Jean JAURÈS, Préface, in: Les Preuves, S. VI.

plus aux puissances de réaction et de ténèbres, aura bien mérité du genre humain«[49].

Nicht zuletzt die sich als moralisches Gewissen profilierenden Intellektuellen, deren Ursprung als aktive Kritiker der politischen Verhältnisse zu dieser Zeit angesetzt wird, stehen für dieses ideale Frankreich[50]. Erst der gemeinsame, klassenübergreifende Kampf aber garantiert nicht nur das Licht der Wahrheit, sondern auch die Sonne der Freiheit selbst, wie ein anderes Blatt des Albums verdeutlicht. Der Maler Maximilien Luce zeigt den inhaftierten Picquart in Gegenwart eines Arbeiters, der ihm zuredet, dem verlorenen militärischen Status nicht nachzutrauern und ihm eine Spitzhacke reicht: »Ne regrette pas cette épée inutile, prends cette pioche!«[51]

Mit der anderen Hand verweist der Mann auf die hinter der zu zerstörenden Mauer der Lügen aufgehende Sonne, in deren Lichtschein das Wort *Liberté* eingeschrieben steht. Die Verbindung des Proletariers mit der Sonne am Horizont ist eine unmißverständliche Übertragung der Brisanz der Affäre in die soziale Problematik hinein. Gerade das Motiv des *démolisseur* steht für eine Veränderung der Verhältnisse durch die Zerstörung ihrer Strukturen[52].

Die Befreiung Picquarts wurde ebenso wie die von Dreyfus zur Triebfeder der Sehnsucht nach einem tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandel, der alle Schichten erfaßte. Schon die Übertragung dieses Bewußtseins von unten nach oben trug das revolutionäre Potential in sich. Der Arbeiter war nicht mehr nur Empfänger eines Lichts, das ihm von oben in Form der *instruction* republikanischer Werte zuerkannt wird, sondern er kämpfte selbst aktiv dafür und damit auch für eine Ausweitung des klassischen Begriffs der *lumières*. Darüber hinaus verdeutlicht der Gegensatz zwischen dem (noch) untätig dasitzenden Picquart und dem zum Befreiungsschlag bereiten Arbeiter einen grundlegenden Unterschied in der Konfliktsituation mit der Republik. Während der Offizier trotz allem bereit ist, sich unterzuordnen und darauf zu warten, daß ihm Gerechtigkeit widerfährt, will sein Gegenpart diese Institutionen außer Kraft setzen. Zweifellos kommt es durch die Doppelung des Gefangenenmotivs zu einer problematischen Vermischung des Lichts der (ideellen) Wahrheit mit der Sonne der Arbeiterbewegung, die für eine sichtbare Verbesserung der äußeren Lebensverhältnisse steht.[53] Die Reaktion des Inhaftierten bleibt dabei unklar. Der Offizier, dem in Wahrheit revolutionäre Überzeugungen ebenso fern standen wie Dreyfus, wird gleichwohl durch sein mutiges Handeln zum Hoffnungsträger einer Erleuchtung der Gesellschaft von innen heraus. Dieser Aspekt kommt auf einem weiteren Blatt zum Ausdruck, das Gumery für die *Hom-*

[49] Ibid., S. XV.

[50] Vgl. dazu Christophe CHARLE, Naissance des intellectuels, 1880-1900, Paris 1990.

[51] Blatt 5 des Albums *Hommage des artistes à Picquart*, Paris 1899. Abgebildet bei KLEEBLATT, The Dreyfus Affair, S. 218, Abb. 117.

[52] Dieses Motiv wird auch bei der Suche nach der im Brunnen steckenden Wahrheit bedeutsam. Vgl. Kap. 8.2.1.

[53] Vgl. dazu Kap. 9.3.

mage schuf: Eine über dem Hauptmann schwebende, die Fackel der Wahrheit tragende Allegorie krönt den an den Händen gefesselten Helden mit dem Siegeskranz. Um die beiden Hauptfiguren herum gruppiert sich eine große Menge größtenteils ausgemergelter, halb nackter Menschen, die dem Licht verheißenden Zentrum zustreben oder ihre Hände sehnsüchtig danach ausstrecken. Eine (noch) schlafende Gestalt im Vordergrund verdeutlicht die Symbolkraft der von Picquart geleisteten Wachrüttelung der Öffentlichkeit, was auch in der Widmung zum Ausdruck kommt: »À Picquart, éveilleur d'âmes«[54].

Nicht zu leugnen ist jedoch auch hier die sofortige Übertragung auf die soziale Situation, die die realen Zusammenhänge weit hinter sich läßt. Der glorifizierte Picquart wird zum veritablen Gegenstand der Anbetung stilisiert. Die Erlösungsbedürftigkeit von Dreyfus, die als Spiegel der sozialen Problematik diente, findet ihre Erwiderung in der hier propagierten Erlösungsfähigkeit. So wie Picquart erst sich selbst von der Lüge befreit und dann zum ›Erwecker‹ der anderen wird, ist auch allgemein nur das Individuum, das sich selbst befreit hat, in der Lage, für die Freiheit aller zu kämpfen. Im Gegensatz zu Luce stellt Gumery jedoch klar die Bedeutung der inneren, der geistigen Freiheit heraus. Picquarts gefesselte Hände machen deutlich, daß er gerade als zu Unrecht Verurteilter den Mut zur geistigen Freiheit bewiesen hat, der bis in die Seelen der anderen vordringt. Die Konsequenz dieser Erweckung bleibt hier unklar. Der nächste Schritt könnte durchaus der Aufruf der Erwachten zum Unsturz sein, wie es Luce in seiner Darstellung andeutet. Im Vordergrund steht aber die Rolle Picquarts als Hoffnungsträger, der für die Umstehenden die Garantie für Wahrheit, Licht und Gerechtigkeit zu verkörpern scheint. Das von Jaurès propagierte, intakt gebliebene Frankreich wird hier in Frage gestellt. Das Erbe von *lumières* und Menschenrechten scheint nicht mehr garantiert zu sein.

Dieselbe Sorge bringt Émile Zola in seiner *déclaration au jury* vom 21. Februar 1898 vor:

> Il n'y a plus d'affaire Dreyfus, il s'agit désormais de savoir si la France est encore la France des droits de l'homme, celle qui a donné la liberté au monde et qui devait lui donner la justice. Sommes-nous encore le peuple le plus noble, le plus fraternel, le plus généreux? Allons-nous garder en Europe notre renom d'équité et d'humanité? [...] Ouvrez les yeux et comprenez que, pour être dans un tel désarroi, l'âme française doit être remuée jusque dans ses intimes profondeurs, en face d'un péril redoutable. Un peuple n'est point bouleversé de la sorte sans que sa vie morale elle-même soit en danger[55].

Diese kollektive seelische Krise eines Landes, seines Volkes und seines Selbstverständnisses kann nur durch das Licht der Wahrheit überwunden werden, auf den Weg gebracht von verantwortungsbewußten Bürgern:

[54] Blatt 3 des Albums *Hommage des artistes à Picquart*, Paris 1899. Abgebildet bei KLEEBLATT, The Dreyfus Affair, S. 217, Abb. 115.

[55] Abgedruckt in *L'Aurore*, 22.2.1898. Vgl. Émile ZOLA: L'affaire Dreyfus. La Vérité en marche. Chronologie et préface par Colette Becker, Paris 1969, S. 132.

L'heure est d'une gravité exceptionnelle, il s'agit du salut de la nation. Et, quand vous aurez compris cela, messieurs, vous sentirez qu'il n'est qu'un seul remède possible: dire la vérité, rendre la justice. Tout ce qui retardera la lumière, tout ce qui ajoutera des ténèbres aux ténèbres, ne fera que prolonger et aggraver la crise. Le rôle des bons citoyens, de ceux qui sentent l'impérieux besoin d'en finir, est d'exiger le grand jour[56].

Die *bon citoyens* sind also durchaus Teil der großen, verunsicherten Masse. Darstellungen wie die von Gumery, in denen die Katalysatorwirkung der Affäre in all ihren Verstrickungen ersichtlich ist, machen gleichzeitig den Entwicklungsprozeß der Masse und ihrer Rolle in der republikanischen Gesellschaft deutlich: Der Protest gegen tiefliegende Unrechtsstrukturen – die Verurteilung von Dreyfus und Picquart ebenso wie soziales Elend – ist die Suche nach dem Licht schlechthin. Die aus dem Dunkel herausstrebende Masse verschmilzt, von den gefürchteten antisemitischen Horden deutlich abgesetzt, so mit dem *peuple* und den *bon citoyens*.

Die *foule*, bis dato untrennbar verbunden mit einer entfesselten, unkontrollierbaren Horde, wird so zur klassenübergreifenden Massengesellschaft, was zu einer allmählichen Neutralisierung des Phänomens der Masse führt[57]. Die Sehnsucht der Masse nach dem Licht schloß letztlich ebenso die Vordenker und Intellektuellen ein wie die um ihre Existenz kämpfenden Schichten[58].

Die Suche nach der *einen*, alle Klassen verbindenden Wahrheit verdeutlicht nichtsdestoweniger auch ein tiefliegendes Bedürfnis nach einem gemeinsamen Wertesystem, das innerhalb der in die verschiedensten Theorien, Bewegungen und Interessen zerfallenden Massenkultur immer schwerer zu finden war. Die Faszination, die von der reinen, nackten Wahrheit ausging, liegt in ihrer Entbindung von allen Interessen. Sie verkörperte zugleich die letzte allumfassende Lichtmetaphorik, während die Kluft zwischen der Symbolik natürlicher und künstlicher Lichtquellen immer größer wurde. Aus diesem Grund repräsentiert die abstrakte Lichtmetaphorik der selbst lichtstrahlenden, mit ihrem Spiegel das Licht zusätzlich reflektierenden Allegorie der Wahrheit sowohl das ideelle als auch das soziale Lichtbedürfnis; sie ist das alle Hoffnung in sich vereinende, absolute Lichtzentrum. »La lumière, toute la lumière, je n'ai eu que ce passionné désir«[59] – so Émile Zolas eindringlicher Appell in seiner Verteidigungsrede.

Wie dieses reine Licht stellt der spanische Künstler Joaquín Sunyer in der *Hommage des artistes à Picquart* die Wahrheit dar[60]: Als Lichtsäule mit nur noch zu erahnender anthropomorpher Gestalt ragt sie aus der Menge hervor,

[56] Ibid.

[57] Forth, Intellectuals, S. 91.

[58] Prochasson, L'Affaire, S. 248: »Autant qu'une crise politique ou qu'une occasion de révolution sociale, l'affaire Dreyfus fut un événement intellectuel«.

[59] Zola, La Vérité en marche, S. 128.

[60] *La Vérité*, Blatt 11 des Albums *Hommage des artistes à Picquart*. Abgebildet bei Kleeblatt, The Dreyfus Affair, S. 220, Abb. 123.

die ihr entgegenströmt wie der rettenden Erlösung. Wie bereits angemerkt, kann das Ideal der aus sich selbst heraus ans Licht findenden, mit dem Licht verschmelzenden Wahrheit vor der Realität nicht bestehen. Die Beziehung sowohl der Masse als auch des geforderten Individuums zu der angegriffenen, verschmähten, geschändeten oder sogar ermordeten Wahrheit steht somit nicht zufällig im Mittelpunkt der bildlichen Aufarbeitung der Affäre. Die Rolle des Gefangenen und seiner Befreiung, übertragen auf das geopferte Individuum und zurückgespielt an die sich neu definierende Masse, findet sich auch in diesem Kontext wieder.

8.2. »La Vérité quand même!« Verständnis und Rezeption der Wahrheit im Spiegel der Affäre

8.2.1. »Finira-t-on par la faire sortir?« Der mühsame Weg der Wahrheit zum Licht

Das Schicksal von Alfred Dreyfus entwickelte sich unaufhaltsam zu einem politischen und moralischen Präzedenzfall, an dem sich eine ganze Gesellschaft messen lassen mußte.

Im Widerstreit der konvergierenden Meinungen um die eine, alles erklärende Wahrheit war die aus dem Brunnen steigende *Nuda Veritas* mit dem Spiegel nicht nur die adäquate traditionelle Allegorie, sondern zugleich das Symbol für eine schutzbedürftige, schwache Wahrheit, die um ihre Fürsprecher bangen muß und in ständiger Gefahr schwebt. Die Lichtsymbolik selbst ist dabei ebenfalls ein zweischneidiges Schwert: Für die Trägerin des Lichts der Wahrheit ist nicht einmal sicher, ob sie selbst je ans Licht gelangen wird. Ihr Spiegel reflektiert zudem nur das Tageslicht, das man der Wahrheit vorenthalten will. Ihre Aufgabe ist es also, das ohnehin vorhandene Licht zu verstärken und es weithin sichtbar zu machen.

Die gleichsam mythische Überhöhung und überirdische Entrückung der Wahrheit, die ihre Unangreifbarkeit unterstreichen sollte, dienten in der Karikatur der III. Republik schon früh der Bekräftigung unverrückbarer Grundsätze. 1873 zeigt das antiroyalistische und antibonapartistische Satiremagazin *Le Sifflet*[61] die Darstellung *La Vérité*, deren Vorbild das im Salon von 1870 ausgestellte, zu Berühmtheit gelangte Gemälde von Lefebvre war. Der Karikaturist Meyer fügt der *Vérité* zwei vor ihrem Licht fliehende Gestalten hinzu, was kurz nach der Etablierung von Mac-Mahons Regierung des *ordre moral* als eindeutige Anspielung auf die Leuchtkraft der (republikanischen) Wahrheit kaum mißverstanden werden konnte (Abb. 66)[62]. Eine noch wesentlich dramatischere Wirkung entfaltet die Wahrheit auf einer Karikatur, die Blass 1886 für das royalistische Blatt *Le Triboulet* schuf: Die nackte Wahrheit kündigt vor dem lichtdurchfluteten Himmel in ihrem Spiegel die bevorstehende Monarchie an: »1886 – Philippe VII«. Währenddessen ergreifen Präsident Grévy und Jules Ferry vor den herabstürzenden Trümmern ihrer gescheiterten Regierung die Flucht[63]. Die unerschütterliche Wahrheit wird darin zur Verkünderin einer (göttlichen) Verheißung.

[61] Erschien 1872-1873. Nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen *dreyfusard*-Magazin (1898-1899).

[62] H. Meyer, *La Vérité, d'après le tableau de Lefebvre*, in: *Le Sifflet*, 6.7.1873. Vgl. dazu Chabanne, Salons, S. 18. Auch die 1880 entstandene Karikatur *La Liberté* von Émile Cohl (Abb. 45) geht auf dieses Gemälde zurück. Vgl. Kap. 7.1.2.

[63] J. Blass, *Fiat lux*, in: *Le Triboulet*, 10.1.1886. Die herabstürzenden Gesteinsbrocken tragen Aufschriften wie *pillage*, *vol*, *laïcisation*, *mensonges* u. a. Zum designierten Philippe VII., Comte de Paris, vgl. Kap. 7.2., Anm. 113.

Abb. 66 Henri Meyer: La Vérité, d'après le tableau de Lefebvre, in: Le Sifflet, 6.7.1873. BnF.

Parallel entwickelte sich jedoch das Motiv einer angesichts der Lüge ratlosen oder resignierenden Wahrheit, wodurch die Allegorie selbst karikiert wird. 1885 befaßte sich eine Karikatur von Stop mit dem heiklen Thema Wahrheit und Wahlkampf. Angesichts einer mit Wahlplakaten gepflasterten Mauer zieht die nackte Wahrheit es vor, kopfüber in ihren Brunnen zu springen: »La Vérité rentrant dans son puits pendant la période électorale«[64]. Die schwierige Vereinbarkeit der Idee einer absoluten Wahrheit in einer von unterschiedlichen Meinungen geprägten Republik wird hier mehr als deutlich. Ihr Licht scheint hinter eigennützigen Interessen und falschen Tatsachen verborgen und ist deshalb nicht mehr ohne weiteres wahrnehmbar. Dieser Konflikt spiegelt sich in den zahlreichen Wahrheitsdarstellungen der Jahre 1897 bis 1899 wider. Der Wille zur Erkenntnis drückt sich in der beharrlichen Suche auf dem Brunnengrund ebenso wie in der enormen Kraftanstrengung aus, die Wahrheit ans Licht zu befördern. Das vermutlich berühmteste Beispiel stellt hierbei Pépins Karikatur *La Vérité* dar, die am 19. Dezember 1897 in *Le Grelot* erschien[65]. Auguste Scheurer-Kestner, damals Vizepräsident des Senats, und der Schriftsteller Émile Zola ziehen die Wahrheit gemeinsam nach oben. Auf dem Namensschild findet sich auch die Zeitung *Le Figaro*, in der Scheurer-Kestner am 16. November 1897 Esterhazy als den wahren Schuldigen angeklagt hatte[66]. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Blattes hatte die Redaktion des *Figaro* sich von den Verteidigern des Hauptmanns Dreyfus jedoch bereits distanziert. Zola, der Anfang November 1897 durch Kontakte zu Bernard Lazare vom interessierten Beobachter der Affäre zum überzeugten *dreyfusard* geworden war, hatte in *Le Figaro* Anfang Dezember zwei Artikel publiziert, die den Ablauf der Affäre und ihre Mechanismen darlegten. Schon zuvor, am 25. November, formulierte Zola in einem Artikel über Scheurer-Kestner seine Maxime, die vermutlich das direkte Vorbild für Pépins Karikatur war: »La Vérité est en marche, et rien ne l'arrêtera plus«[67]. Diese Wahrheit aber mußte sich sogleich der harten Realität stellen: Die ablehnenden Reaktionen des konservativen Publikums von *Le Figaro* führten zum Bruch mit Zola, der sich daraufhin der erst kurz

[64] *Le Charivari*, 18.9.1885 (Serie *Actualités*).

[65] Dazu allg. FISCHER, Wer löscht das Licht, bes. S. 208f., Abb. S. 209. Abgebildet auch bei LETHÈVE, La caricature sous la IIIe République, S. 64. Schon am 21.8.1898 greift das Titelbild *Confédérés en embuscade* der in Lyon erscheinenden satirischen Wochenzeitschrift *La Comédie politique* ebenfalls auf das Motiv der Wahrheit zurück, die in dem Moment, da sie den Brunnen verläßt, das Opfer der Liga ihrer Feinde zu werden droht, in der sich Militär, Justiz und Klerus zusammenfinden. In der Ausgabe vom 13.11.1898 aber gewinnt die Wahrheit diesen Kampf, indem sie aus dem Brunnen steigt und ihre Feinde dabei zertritt, um sie auf denselben »Haufen«, wie der Titel präzisiert, zu werfen: »Au même tas, les 5!... ou la revanche de la Vérité«.

[66] André ROUMIEUX, Auguste Scheurer-Kestner, in: DROUIN (Hg.), L'affaire Dreyfus de A à Z, S. 280.

[67] Émile ZOLA, M. Scheurer-Kestner, in: *Le Figaro*, 25.11.1897.

zuvor gegründeten *L'Aurore* zuwendete[68]. Neben dem Brunnen steht der führende antisemitische Propagandist Edouart Drumont schon mit dem Löschhut seiner Zeitung *La Libre Parole* bereit, um den lichtstrahlenden Spiegel der Wahrheit den Blicken zu entziehen[69]. Der im Vordergrund stehende, durch ein Fernrohr blickende Vertreter der *justice militaire* sieht aber ohnehin nur schwarz, da Henri Rochefort, Chefredakteur des *Intransigeant*, die Linse abdeckt[70]. Damit wird auf den offenen Rassismus und Antisemitismus verwiesen, mit dem Rochefort argumentierte[71]. Die Rolle der freien Presse wird hier also durchaus kritisch gesehen: Sie ist nicht mehr nur die erklärte Bewahrerin und Verbreiterin der Wahrheit, sondern in ihren negativen und zweifelhaften Auswüchsen ihre erklärte Feindin, oder aber sie beugt sich der Meinungszensur der Öffentlichkeit, wie im Fall von *Le Figaro*[72].

[68] Alain Pagès, Émile Zola, in: Drouin (Hg.), L'affaire Dreyfus de A à Z, S.293f.: Zolas Veröffentlichungen in *Le Figaro* waren *Le procès verbal* (1.12.1897) und *Le syndicat* (5.12.1897). Vgl. dazu Boussel, L'affaire Dreyfus, S.144–146.

[69] Die Argumentation von Fischer, Wer löscht das Licht, S.212, daß es sich hier nicht um einen Spiegel, sondern um eine Glühbirne handelt, entbehrt jeder Grundlage.

[70] Rocheforts mit Spielkartensymbolen bedecktes Narrenkostüm weist ihn dabei aufgrund seiner rasch wechselnden politischen Überzeugungen als nicht ernst zu nehmenden Aktionisten aus. Vgl. zu Rochefort auch Kap.6.3.

[71] Rocheforts Antisemitismus wandte sich dabei nicht nur gegen Dreyfus, sondern in besonderem Maße auch gegen den Journalisten und Abgeordneten Joseph Reinach (1856–1921), den er der Fälschung von Entlastungsmaterial zugunsten von Dreyfus beschuldigte. Reinach verlor aufgrund seines vehementen Engagements für die Revision 1898 seinen Sitz im Parlament. Die Bildpresse der *antidreyfusards* wendete folgerichtig das Löschhütchenmotiv auf die andere Seite an: Am 27.11.1898 erschien in *La Silhouette* Bobbs Karikatur *»Leur« vérité!*, auf der die Wahrheit von Clemenceau, Jaurès und anderen geschminkt wird, während ihr der als Affe dargestellte Joseph Reinach einen Löschhut überstülpen will. Vgl. dazu Jean Garrigues, Henri Rochefort, in: Drouin (Hg.), L'affaire Dreyfus de A à Z, S.268; zu Reinach vgl. Hutton, Historical Dictionary, Bd.2, S.838f. Antisemitische Tendenzen prägen besonders die Zeitschrift *Psst!...* (5.2.1898–16.9.1898), das dreyfusfeindliche Gegenstück zu *Le Sifflet*. Am 16.7.1898 zeigt Forains Karikatur mit dem Titel *Pour la vérité*, wie ein durch dunklen Bart und Hakennase als Jude gekennzeichneter Mann einen Eimer voller Geldstücke in den Brunnen schüttet. Der sich hier manifestierende Mythos vom ›jüdischen Kapital‹, das sich die Wahrheit kaufen will, stellt eine der zentralen Argumentationsebenen des Antisemitismus im Rahmen der Affäre dar. Die schärfste Interpretation des Motivs der aus dem Brunnen steigenden Wahrheit stellte auf Seiten der *antidreyfusards* wohl die Zeichnung von Caran d'Ache dar, die Zola zeigt, der aus einer Toilette steigt, mit Dreyfus als Puppe im Arm: »Coucou, le voilà!; La Vérité sort de son puits«, in: *Psst!...*, Juni 1899 (No 71). Vgl. dazu Bruno de Perthuis, La Vérité sortant du puits, in: Ridiculosa 8 (2001), S.250f.

[72] Zur Symbolik der Wahrheit in bezug auf die Pressezensur vgl. Kap.4.1. Fischer, Wer löscht das Licht, S.210f., hebt zwar die in diesem Blatt offenbar werdende Rolle der Presse hervor, erkennt aber nicht das eigentliche Konfliktpotential, zumal er auf die Kehrtwendung von *Le Figaro* gar nicht zu sprechen kommt. Auch die weitere Entwicklung des Verhältnisses von Édouard Pépin und *Le Grelot* ist in diesem Zusammenhang aufschlußreich: Noch bis August 1899 lieferte der Karikaturist für dieses Magazin Titelbilder, die sich ganz der Verteidigung von Alfred Dreyfus verschrieben. Darunter auch ein Blatt, auf dem die Figur der Wahrheit mit dem Löschhut bekrönt und zudem besudelt ist, be-

Abb. 67 Théophile Alexandre Steinlen: La recherche de la Vérité continue, in: L'Aurore, 29.11.1897. Bibl. Sainte-Genevieve, Paris.

Pépins Karikatur wurde dabei von den Ereignissen überholt und gleichzeitig bestätigt, zeigt letzteres Beispiel doch die fragile Position der Wahrheit am besten, die auch der Bildtext unterstreicht: »Finira-t-on par la faire sortir?«

Die Verteidigung der Wahrheit um ihrer selbst willen, ohne sich bereits im Vorneherein für die eine oder andere Seite entschieden zu haben, stellte in jeder Hinsicht die größte Herausforderung des liberalen Denkens dar. Dies schien auch für die Eliten keine leichte Herausforderung zu sein. Die Suche nach der noch ganz und gar unsichtbaren Wahrheit ist das Thema des Bildes *La recherche de la Vérité continue* von Steinlen, das bereits einige Wochen vor-

gleitet vom Posaunenchor der antisemitischen und nationalistischen Presse. (*Le Couronnement de la Verite*, in: *Le Grelot*, 24.7.1898.) Doch noch in der Ausgabe vom 20.8.1899, deren Titelseite Pépins letzten Beitrag für die Zeitschrift zeigt, findet sich im Innenteil eine Karikatur von Alfred Le Petit mit dem Titel: *La Vérité en marche!* Darauf treiben Clemenceau, Zola, Waldeck-Rousseau, Jaures und andere die nackte Wahrheit mit Steinen in ihren Brunnen zurück. Unter dem neuen Titelkarikaturisten Gravelly setzte sich in *Le Grelot* ein scharfer Anti-Dreyfus-Kurs durch. Pépin gab von 15.10.1899-27.5.1900 das Satiremagazin *Le Fouet* heraus, in dem er weiter für die Sache der *dreyfusards* zeichnete.

her, am 29. November 1897, in *L'Aurore*[73] veröffentlicht wurde und gewissermaßen die Vorstufe zu der von Pépin entworfenen Szenerie bildet (Abb. 67). Zeitlich eine unmittelbare Reaktion auf Zolas Ausspruch, stellt das Blatt sich doch als äußerst skeptischer Kommentar dar. Ein Mann mit hochgekrempelten Ärmeln schüttet aus einem Brunnen eimerweise Wasser, das sich bereits als Fluß ergießt. Darin finden sich symbolträchtige Requisiten wie Akten, Orden oder eine Maske als Symbol von Lüge und Verstellung. Beobachtet wird die Wahrheitssuche von einer großen Menge korpulenter Männer in Mantel und Zylinder, die den Brunnen dicht gedrängt umstehen. Während diese Zeugen ihre ganze Aufmerksamkeit allein auf den Brunnen richten, betrachten zwei im Vordergrund stehende Arbeiter die zum Vorschein gekommenen Gegenstände sehr genau. Die (noch) nicht aufgetauchte Allegorie der Wahrheit selbst ist dennoch vorhanden: Sie kann aus den einzelnen Beweisstücken, die Stück für Stück zum Vorschein gekommen sind, rekonstruiert werden – vorausgesetzt, man beachtet diese Hinweise. Der offensichtliche Unwillen der unschwer als Vertreter der Politik zu erkennenden, untätigen Beobachter führt die Suche nach der Wahrheit zwangsläufig ad absurdum. Die Notwendigkeit zu handeln, erschließt sich dem unvoreingenommenen Beobachter dabei ebenso mühelos wie den beiden Proletariern.

Tatsächlich war die Berücksichtigung von stichhaltigem Beweismaterial zu diesem Zeitpunkt das Hauptanliegen von *L'Aurore*. In derselben Ausgabe der Zeitung schrieb Clemenceau: »L'innocence de Dreyfus n'a pas encore été démontrée. Peut-être ne le sera-t-elle jamais. Mais d'ores et déjà existent contre le commandant Esterhazy des présomptions de culpabilité suffisamment graves pour justifier une incarcération préventive«[74].

Eine dem Bild von Steinlen vergleichbare Ausgangssituation liegt der Darstellung *Autour du puits* von Georges Redon zugrunde, das am 7. September 1898 in der Tageszeitung *Le Petit Bleu* erschien (Abb. 68). Auch hier haben sich die Vertreter der Politik in dichten Reihen um den Brunnen versammelt und spähen angestrengt hinunter. Ein auf dem Brunnen stehender Vertreter des Volkes[75] teilt der in einiger Entfernung wartenden Marianne mit der phrygischen Mütze den Stand der Dinge mit: *MARIANNE. – Eh bien, quoi! sort-elle? POPULO. – Elle dit qu'elle a les pieds gelés.* Wiederum ist die Wahrheit zwar nicht sichtbar, aber dennoch anwesend. Die sie umgebende ›Eiszeit‹ macht es ihr fast unmöglich ans Licht zu dringen. Das Interesse an den mißlichen Umständen geht klar vom nicht regierenden Volk auf der einen und der in

[73] *L'Aurore. Littéraire, artistique, social.* Tageszeitung, erschienen ab 17.10.1897. Zu Beginn erschien immer montags eine Karikatur. Dieser Zyklus wurde im Zuge von Zolas Brief »J'Accuse« (13.1.1898) und den damit verbundenen Ereignissen unterbrochen. Ab Februar 1898 tauchten sporadisch wieder Karikaturen auf, um bald darauf ein für allemal aus *L'Aurore* zu verschwinden.

[74] L'affaire Dreyfus-Esterhazy, in: *L'Aurore*, 29.11.1897, S. 1f.

[75] Zur Definition des *populo* bzw. *peuple* als dem neuen, positiv besetzten Bild der Masse vgl. Kap. 8.1.

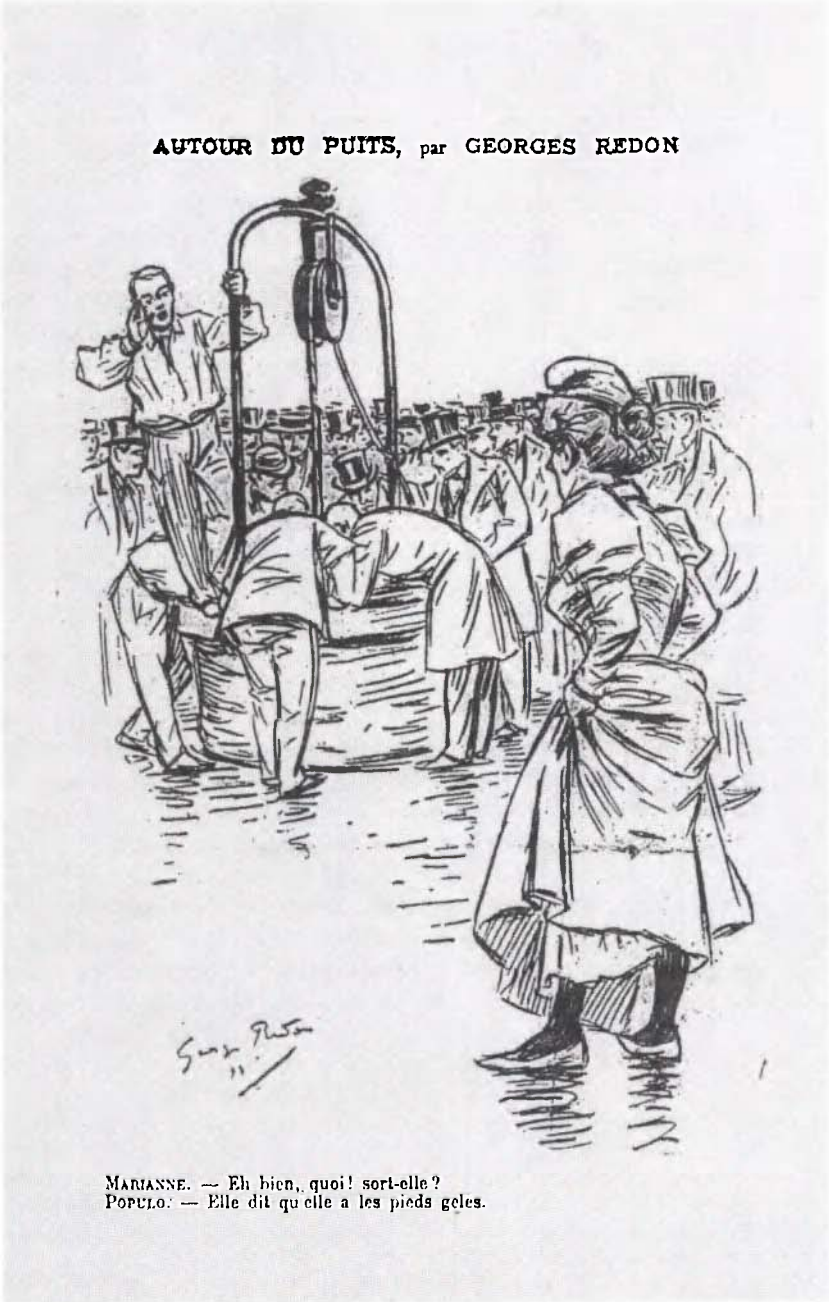


Abb. 68 Georges Redon: Autour du puits. MARIANNE. – Eh bien, quoi! sort-elle? POPULO. – Elle dit qu'elle a les pieds geles, in: Le Petit Bleu de Paris, 7.9.1898. Sammlung D.K.

Marianne verkörperten idealen Republik auf der anderen Seite aus, während die Machthabenden untätig in den Brunnen starren: Sie wissen bereits, daß die Wahrheit nicht ihren Wünschen entspricht, und wollen sie deshalb nicht zu Gesicht bekommen.

Doch auch der Versuch der Wahrheit, mittels Eigeninitiative ans Licht zu gelangen, stößt auf erhebliche Widerstände: Bereits im März 1898 zeigte *Le Sifflet* das Blatt *La Vérité quand même!*[76] von Raoul Barre, auf dem die Wahrheit sich unter dem mit militärischen und klerikalen Requisiten[77] verrammelten Brunnen hervorzuarbeiten versucht, nervös beobachtet von Esterhazy und dem Président du Conseil Méline, der am 4. Dezember 1897 vor der Abgeordnetenkammer die Existenz der Dreyfusaffäre geleugnet hatte[78]: »MÉLINE. – Malgré tout, j'ai bien peur qu'elle ne sorte, la rosse!...«[79]. Die Leugnung des Justizskandals beinhaltet faktisch auch die Leugnung der Schuld Esterhazys. Die ans Licht dringende Wahrheit läßt das von ihm und seinen Gönnern konstruierte Lügengebäude ebenso zusammenstürzen wie die auf den Brunnen getürmten Machtzeichen, die ihre Autorität in dem Moment verlieren, da sie zum Selbstzweck werden, zu hohlen Platzhaltern eines sinnentleerten Ehrbegriffs. Die Vertuschung der Affäre ist für die Unangreifbarkeit dieses Machtanspruchs von essentieller Bedeutung.

Am 7. Juli 1898 aber stellte der damalige Kriegsminister Cavaignac in einer Rede vor dem Parlament klar, daß Dreyfus 1894 auf einer nicht ausreichenden Beweisgrundlage verurteilt worden war, obwohl er selbst an der Schuld des Verurteilten kaum Zweifel hatte[80]. Diese überraschende Wendung quittierte *Le Sifflet* eine Woche später mit dem Blatt *Après les fameuses révélations de M. Cavaignac*[81] von Ibels, auf dem die Wahrheit ungehindert aus dem Brunnen steigt und mit ihrem Spiegel den bereits am Boden liegenden Esterhazy blendet.

Nur kurze Zeit später wurden auch die von Cavaignac noch als echt eingeschätzten Schriftstücke als Fälschungen entlarvt: Bei genaueren Untersuchungen des Hauptbelastungsmaterials im August 1898 fielen erstmals Uneinheitlichkeiten im Schriftbild auf. Ende August konnte schließlich Oberstleutnant Henry der Fälschung der entscheidenden Beweisstücke überführt werden, der sich daraufhin das Leben nahm[82]. Die Anschuldigungen gegenüber Dreyfus

[76] *Le Sifflet*, 17.3.1898. Vgl. KLEEBLATT, The Dreyfus Affair, S.178, Abb.47.

[77] Darunter Rangabzeichen, Säbel, eine Fanfare, Trommeln ebenso wie Bischofsstab und Mitra. Hierin klingt bereits die später von Clemenceau so bezeichnete Allianz von *le sabre et le goupillon* an. Vgl. dazu Kap.8.3.

[78] Jules Méline, Président du Conseil von April 1896 bis Juni 1898. Der denkwürdige Ausspruch lautete: »Il n'y a pas d'affaire Dreyfus. Il n'y a pas en ce moment, il ne peut y avoir d'affaire Dreyfus«. Vgl. DROUIN, Précis, S.66.

[79] Die Angst der zu Verschwörern erklärten Protagonisten ist angesichts der Geißel, die die Wahrheit statt ihres Spiegels in der Hand hält, durchaus begründet.

[80] DROUIN, Précis, S.75–80.

[81] *Le Sifflet*, 14.7.1898.

[82] DROUIN, Précis, S.75–80.

entbehrten so mit einem Mal jeder vernünftigen Grundlage. Dennoch ließ der Triumph der Wahrheit weiter auf sich warten, brachte das Jahr 1898 noch nicht den endgültigen Sieg und Ibels nahm seine euphorische Einschätzung der Lage wieder zurück: Am 30. Dezember 1898 zeigte *Le Sifflet* seine Karikatur mit dem Titel *Impatience*. Die am Brunnengrund bis zu den Knien im Wasser stehende nackte Wahrheit versucht noch einmal, sich vor Jahresende Gehör zu verschaffen[83]: »Hé, là-haut! ça serait-il pour cette année?« Seit November 1898 dauerten die Anhörungen vor der Strafkammer der Cour de cassation an, bei denen über die Zulassung einer Revision des Falls Dreyfus entschieden wurde[84]. Die unterstellte mangelnde Objektivität der Kammer führte nach verschiedenen Vorfällen[85] am 1. März 1899 schließlich zur *loi de déssaisissement*, die der Strafkammer das Privileg entzog, allein über die Revision zu entscheiden, und dieses Recht statt dessen allen drei Kammern übertrug[86]. Diese endlosen Verzögerungen fanden ihren Widerhall in Paul Balluriaus am 28. Januar 1899 in *Le Petit Bleu* veröffentlichten Blatt *Vérité!* (Abb. 69). Zwei Arbeiter haben sich vor dem Brunnen aufgebaut, offenbar fest entschlossen, nicht unverrichteterdinge abzuziehen. Einer der beiden ruft auf den Grund des Schachts: »Sors, n. d. D...! Et, qui que tu doives escarbouiller[87] de tes morceaux..., éclate!« Die Anspielung auf die Einzelteile, in welche die Wahrheit möglicherweise zerborsten ist, spielt deutlich auf die komplizierte Rekonstruktionsarbeit der Untersuchungskommission an und variiert die Thematik der zersprengten Hinweise auf die Wahrheit, die auch

[83] Zur Symbolik des Jahreswechsels und des Jahres 1899 in Verbindung mit der Tradition von Veritas und Chronos vgl. Kap. 8.2.2.

[84] Die Ergebnisse der endlosen *enquêtes* vor der Kammer kommentiert Balluriau in einer Karikatur für *Le Petit Bleu de Paris* am 9.2.1899: Neben Marianne, die in einer Schale ein Feuer entzündet hat und eine Fackel schwenkt, steht ein Arbeiter, den offenbar die Neugier hergetrieben hat: – »Je croyais voir luire enfin le flambeau de la Vérité!... – Non, c'est du sucre qu'on brûle, ici, après chaque enquête!« Die Allegorie der Republik mit der phrygischen Mütze und entblößtem Oberkörper wird hier gleichsam selbst zur Karikatur der nackten Wahrheit.

[85] Nach Verzögerungen seitens der Regierung bezüglich der Übergabe des berühmten *dossier secret* (vgl. dazu Kap. 8.2.2.) sorgten im Januar 1899 die in *L'Écho de Paris* veröffentlichten Enthüllungen von Quesnay de Beaurepaire, dem am 8. Januar zurückgetretenen Präsidenten der Zivilkammer an der Cour de cassation, für Verwirrung. Quesnay de Beaurepaire wollte angeblich Zeuge von geheimen Absprachen zwischen den Gerichtsräten und den Familien Dreyfus und Picquart geworden sein. Hermann-Paul thematisiert dies in der Karikatur: *La Lutte contre la Vérité*, in: *Le Cri de Paris*, 15.1.1899: Quesnay de Beaurepaire steht vor dem Brunnen der Wahrheit und ist dabei, einen Richterhut hinunterzuwerfen, der Richtermantel hängt wie ein verhüllender Vorhang über dem Rand: »On fait ce qu'on peut«. Das wichtigste Bildorgan der *dreyfusards*, *Le Sifflet*, stellte ihn nach dem Ende seiner ›Medienkarriere‹ am 2.6.1899 als erloschenen Kerzenstummel dar, der langsam auf den Kerzenhalter des *Écho de Paris* heruntertropft. Vgl. zu Quesnay de Beaurepaire Bredin, L'Affaire, S. 467–469; Drouin, Précis, S. 92f.

[86] Chastenet, Histoire de la Troisième République, Bd. 2, S. 211f.

[87] Bei dem Ausdruck *escarbouiller* handelt es sich um eine Dialektform von *écrabouiller* (zerquetschen).

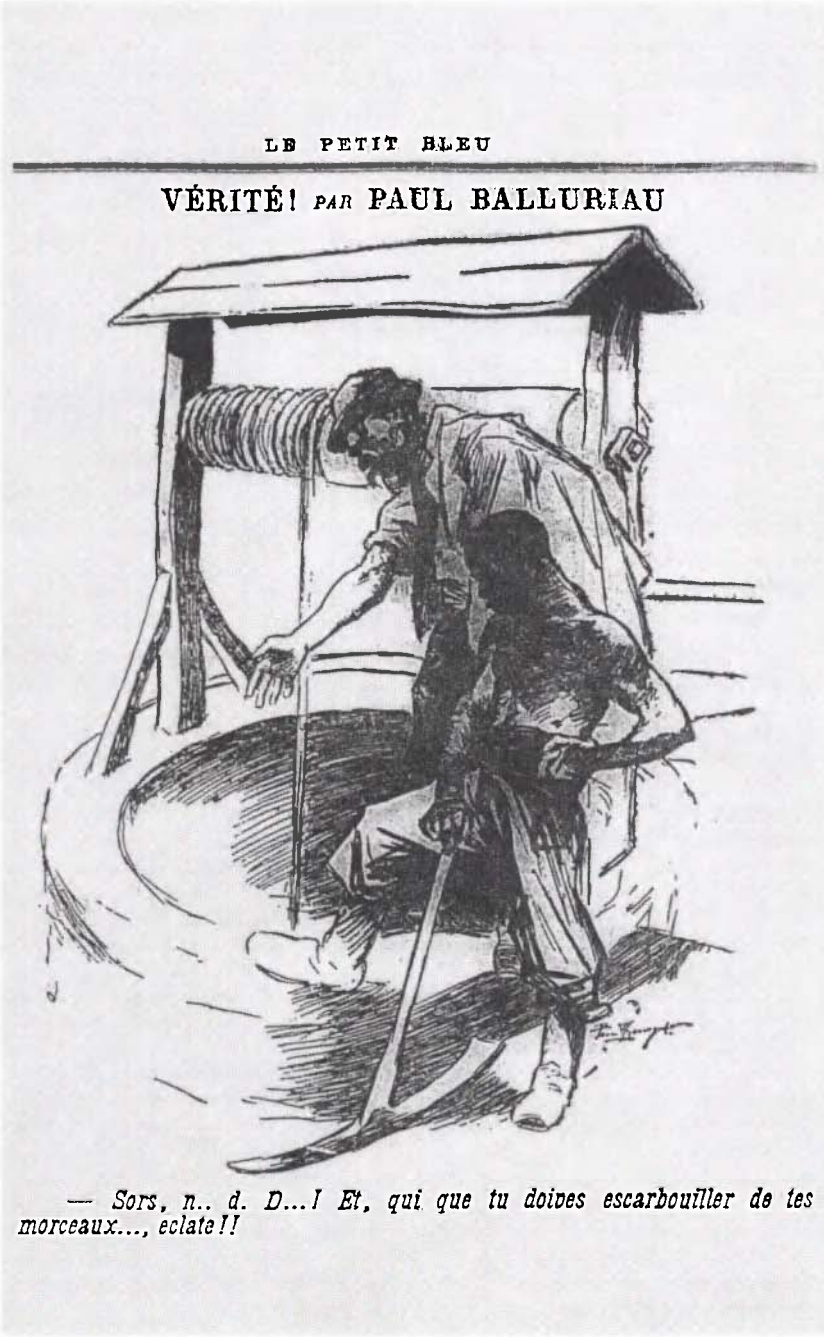


Abb. 69 Paul Balluriau: Verite! – Sors, n. d. D...! Et, qui que tu doives escarbouiller de tes morceaux..., eclate!!, in: Le Petit Bleu de Paris, 28. 1. 1899. Sammlung D.K.

bei Steinlens bereits erwähntem Blatt im Vordergrund steht. Die breite Masse des Volkes aber will diesen Prozeß nun nicht nur zu Ende geführt, sondern auch beschleunigt sehen. Die Handlungsbereitschaft der Proletarier wird dabei, wie so oft, durch die *pioche*, die Spitzhacke, symbolisiert.[88] Die Entscheidung, selbst aktiv zu werden, um der Wahrheit zu ihrem Recht zu verhelfen, ist hier aber offenbar noch nicht gefallen. Vergleicht man die Ausgangssituation mit der von Ibels Blatt *Impatience*, so wird klar, daß der paradigmatische Wechsel in bezug auf die Verantwortung des einzelnen für die Wahrheit noch in vollem Gange ist. Erst in Balluriaus Blatt *Du courage!*, das am 9. August, zwei Tage nach dem Beginn des neuen Prozesses vor dem Kriegsgericht in Rennes veröffentlicht wurde, haben die zwei Proletarier gemeinsam das Brunnenseil ergriffen und ziehen die sich daran festklammernde Wahrheit mit vereinten Kräften nach oben, während ihr hellstrahlender Spiegel bereits sein Licht verbreitet (Abb. 70). Der Kommentar zu dieser mühsamen ›Geburtshilfe‹ lautet: »C'est dur, mais, en France, on y arrive«. Die symbolische Botschaft ist in ihrer Tragweite nicht zu überschätzen: Das Volk zieht die Wahrheit aus eigenem Antrieb zu sich herauf und verwirklicht so seinen unmittelbaren Souveränitätsanspruch[89]. Der so angedeutete Machtwechsel kann unter Umständen das einzige Mittel sein, um die Wahrheit vor ihren Angreifern zu retten. Zu spät kommt jede Hilfe dagegen auf einem Bild, das der *dreyfusard* Félix Vallotton für *Le Cri de Paris*[90] schuf. Leblos hängt die *Vérité* in ihrem Brunnenseil; sie wurde erdolcht, um ihr Licht so zum Erlöschen zu bringen: »Voilà donc pourquoi elle ne sortait pas!«

Darin klingt, während des bis Anfang September dauernden Revisionsprozesses, in dem Dreyfus wiederum schuldig gesprochen wurde, eine tiefe Resignation an. Der Hoffnung, daß die Wahrheit trotz aller Anfechtungen immer intakt bleibt, setzt Vallotton das Bild einer durch fortgesetzte Lügen, Intrigen und Angriffe gescheiterten Wahrheit entgegen.

Wenn auch, wie auf Ibels Blatt *Ressaisissement*[91] vom 7. April 1899, die Wahrheit aus ihrem Brunnen steigt und ihre Feinde in die Flucht schlägt, so wird doch klar, daß die nicht zu leugnende Wahrheit diesem Umstand zum Trotz lange nicht von allen anerkannt wird. Die Annahme, daß die Wahrheit allein dadurch auf breitester Basis akzeptiert wird, daß sie sichtbar ist, erweist sich als illusorisch[92].

[88] Die Spitzhacke wird vor allem als unabdingbares Requisit des *démolisseurs* bedeutsam. Vgl. dazu Kap. 9.2.2.

[89] Vgl. BLUMENBERG, Paradigmen, S. 29: »Im umgekehrten Verhältnis zur Macht, die der Wahrheit zugemessen wird, wird das Maß der eigenen Anstrengung um der Wahrheit willen stehen«.

[90] Titelbild vom 14. 5. 1899.

[91] Ans Licht geholfen wird der Wahrheit dabei vom Maskottchen von *Le Sifflet*, der als Sänger mit Gitarre auftritt.

[92] Eine andere interessante Verknüpfung von triumphierender Wahrheit und Lichtsymbolik weist ein Blatt auf, das COUTURIER am 16. 12. 1898 in *Le Sifflet* zeigt: Zwei Männer

Abb. 70 Paul Balluriau: Du courage! – C'est dur, mais, en France, on y arrive, in: Le Petit Bleu de Paris, 9.8.1899. Sammlung D.K.

Die Ablehnung der sich doch geradezu aufdrängenden Wahrheit kennzeichnet die gesamte weitere Entwicklung der Dreyfusaffäre nach der letztendlich erfolgten Begnadigung. Erst im Juli 1906 wurde Alfred Dreyfus vollständig rehabilitiert und zum Mitglied der Ehrenlegion ernannt[93]. Als er im September 1908 der Überführung der Asche Zolas ins Pantheon beiwohnte[94], wurde er von zwei Schüssen des Journalisten Grégori am Arm getroffen und leicht verletzt. Der Attentäter wollte nach eigenen Angaben gegen den *dreyfusisme* protestieren und der Armee die Ehre zurückgeben, die ihr durch Dreyfus und Zola genommen worden sei, und wurde schließlich freigesprochen[95].

Das traditionell royalistische Magazin *Le Triboulet*, das sich damals bereits an die ultranationale und antisemitische *Action française*[96] angenähert hatte, feierte dies am 20. September 1908 mit der Darstellung *Après l'acquittement* (Abb. 71). Während im Hintergrund die Justiz in einem Brunnen vergeblich nach der Wahrheit sucht, steigt diese gerade, den Spiegel hoch erhoben, aus einem zweiten Brunnen im Bildvordergrund, woran eine Gruppe Maskierter sie hindern will. Dieser Versuch aber wird, wie der Bildtext präzisiert, zwangsläufig scheitern: »Les Juifs et leurs valets auront beau faire, la Vérité surgit et, seule, elle ›éclairera‹ maintenant!...«

Die Komposition des Brunnens mit der Wahrheit auf diesem Blatt ist unverkennbar dem Gemälde *La Vérité sortant du puits* des glühenden Dreyfus-Anhängers Édouard Debat-Ponsan nachempfunden, das dieser im Jahr 1898 geschaffen hatte und das später als Geschenk einer Gruppe von Bewunderern in den Besitz von Émile Zola gelangte (Abb. 72)[97]. Die abstrakte Metaphorik des Gemäldes aber prädestiniert es geradezu für den hier erfolgten Rollentausch zwischen lichtstrahlender Wahrheit und Dunkelmann. Damit profitierte nun auch die Gegenseite von der extremen symbolischen Aufladung des Motivs der Wahrheit, die aus dem Brunnen steigt. Die so dargestellte zeitliche Verzögerung des Sichtbarwerdens der ›wahren‹ Wahrheit erscheint als die Wiederaufnahme einer unterbrochenen Entwicklung: Die *dreyfusards* haben ›ihre‹ Wahrheit im falschen Brunnen gesucht – und offenbar gefunden. Das

beobachten unter dem sich am Morgen aufhellenden Himmel das Schiff, das Dreyfus zurück nach Frankreich bringt: »C'est le steamer de la Guyane, dans trois heures il sera en France, dans quatre il aura coulé l'État-Major, sans tirer un coup de canon«. In Wirklichkeit kehrte Dreyfus erst am 30.6.1899 nach Frankreich zurück. Bredin, L'Affaire, S. 492. In der Situation der sich in Widersprüchen und Intrigen verstrickenden Untersuchungen der *chambre criminelle* Ende 1898 aber wird dieses Ereignis zur regelrechten Rückkehr des Lichts stilisiert bzw. mit der Überwindung der Nacht gleichgesetzt.

[93] Bredin, L'Affaire, S. 611–616.

[94] Zur Pantheonisation Zolas vgl. Jean-François Condette, La translation des cendres d'Émile Zola au Panthéon. La difficile et posthume revanche de l'intellectuel dreyfusard, juillet 1906-juin 1908, in: Revue historique 304 (2000), S. 655–684.

[95] Bredin, L'Affaire, S. 618.

[96] Bonnefous, Histoire politique, S. 114–116.

[97] Kleeblatt (Hg.), Dreyfus Affair, S. 258, Kat. 189.

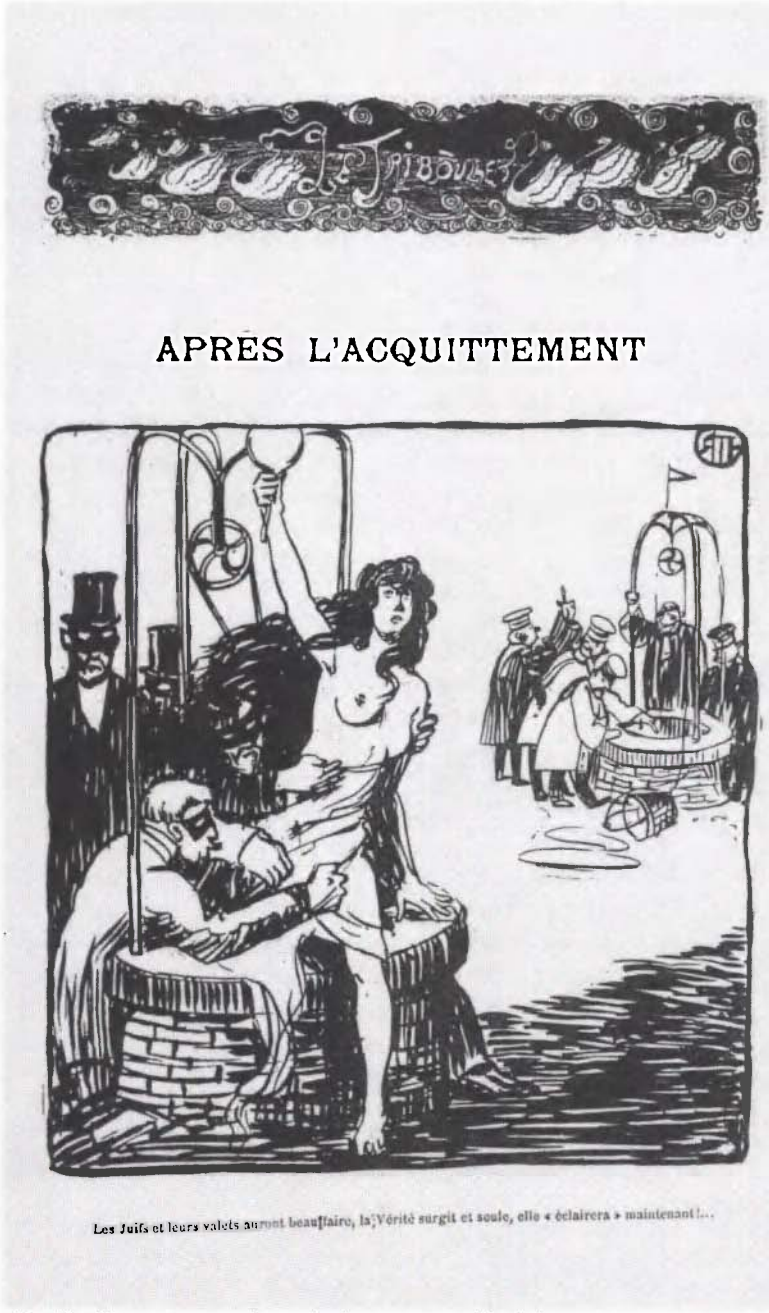


Abb. 71 Name unkenntlich: Après l'acquittement. Les Juifs et leurs valets auront beau faire, la Vérité surgit et seule, elle ›éclairera‹ maintenant!..., in: Le Triboulet, 20.9.1908. Sammlung D.K.

Abb. 72 Edouard Debat-Ponsan: La Verite sortant du puits. Öl auf Leinwand, 1898. Musee de l'hôtel de ville d'Amboise.

wahre Licht dringt aber erst jetzt ans Tageslicht – und damit wird der Moment der Wahrheitsfindung an den Anfang zurückversetzt. Jeder glaubt, den Zugang zur allein gültigen Wahrheit zu besitzen, was, jenseits aller Fakten, auf das Gebiet des Willens zur Erkenntnis bzw. der Verweigerung führt.

8.2.2. »Le Bandeau nationaliste«: Der Symbolkomplex »Sehen – Erkenntnis« und die Metaphorisierung der Wahrheitssuche

Der schwierige Weg der Wahrheit ans Licht zeichnet einen Konflikt nach, in dem die Forderung nach Erhellung und »Aufklärung« sich stets mit der Ablehnung der Erkenntnis und Verschleierung der Wahrheit konfrontiert sieht. Darin spiegelt sich nicht nur ein zentrales Thema der Licht- und Finsternisproblematik im allgemeinen, sondern es stellt sich zugleich die Frage, wie der metaphorische Erkenntniskomplex der *lumières* sich in diesem Zusammenhang am Ende des 19. Jahrhunderts darstellte und welche Faktoren zu der Entstehung dieser Situation beitrugen. Die vom Licht abhängige Sehkraft und die daraus erwachsende Erkenntnisfähigkeit erschienen schon in der Bildsprache der Französischen Revolution als Symbol für die Wirkung der *lu-*

mières auf das Individuum: Das Thema »Sehen« ist auf den Gegensatz des »Nichtsehens« angewiesen, um als Bildcode lesbar zu werden. Die (innere) Blindheit wurde meist durch die doppeldeutige Symbolik der Augenbinde dargestellt[98]: (Noch) nicht sehen können bzw. nicht sehen wollen – Blindheit gegenüber der Wahrheit ist die Unfähigkeit oder der Unwille, die von Descartes formulierte *faculté* der Erkenntnis zu nutzen[99]. Das Sehen allein ist also ein automatisierter Ablauf, dem erst die Erkenntnis den Sinn verleiht. Das Entfernen der Augenbinde zeigt den Moment, in dem dieses Bewußtsein im Menschen erwacht und aktiviert wird[100].

Erst durch die eigene Anschauung kann das Geglaubte faktisch auf seinen Wahrheitsgehalt hin beurteilt werden. Der zum ersten Mal aktiv Sehende und Erkennende symbolisiert die (erstmals) unvoreingenommene, unvorbelastete Sicht auf die Dinge, die nicht mehr in überkommenen Denksystemen verankert ist, ausgelöst durch die »dé-institutionalisation et [...] dé-historisation de la perception visuelle« in der Aufklärung[101]. Im Kontext des mythischen ersten, das heißt bewußt wahrgenommenen Blicks wird die für die Entwicklung der Erkenntnisfähigkeit benötigte Zeitspanne allein durch die Geste symbolisiert, mit der die Augenbinde entfernt wird. Der erste Blick steht dabei für den kulturellen Fortschritt, den das zum erkennenden Sehen gereifte Individuum stellvertretend für die ganze Gesellschaft vollzieht.

Die Rolle der Zeit selbst ist dabei bereits stark reduziert. Die Zeit führt nicht mehr automatisch zur Erkenntnis und damit zur Wahrheit, wie in dem mythologischen Paar von Chronos und Veritas bildlich dargestellt. In der ikonographischen Tradition sind für die Sichtbarmachung der Wahrheit durch die Zeit zwei Motivstränge verbreitet: Zum einen die Enthüllung, also Entkleidung der Wahrheit, zum anderen ihre Befreiung aus dem tiefen Brunnen[102]. Kern der mythologischen Szenen ist stets die aktive Rolle der Zeit gegenüber der passiven Wahrheit. Der Moment des Hervorsteigens aus dem Brunnen weist ebenso wie der Akt der Entschleierung auf die Spannung zwischen Präsenz und Wahrnehmbarkeit der Wahrheit hin, der dazwischen ablaufende Prozeß der Erkenntnis wird durch die Initiative von Chronos versinnbildlicht.

In Cochins Frontispiz zur *Encyclopédie* wurde dieses Motiv entscheidend abgewandelt: Nicht mehr die Zeit lüftet die Schleier der Wahrheit, sondern

[98] REICHARDT, Lumières, bes. S. 118 und 133, sowie grundlegend: Peter BEXTE, Blendung: Figuren der Blindheit in Kunst und Wahrnehmungstheorie, Kassel 1996. Vgl. zu dieser Darstellungsweise auch Daumiers Blatt *Le Jeu de l'éteignoir* von 1872 (Kap. 6, Anm. 88).

[99] Vgl. dazu Kap. 2.1.

[100] Zu diesem Motivkomplex vgl. BEXTE, Blendung, bes. S. 159–174.

[101] Carl HAVELANGE, L'institution du regard au XVIII[e] siècle, in: MORTIER (Hg.), Visualisation, S. 21. Als derart symbolischer Einschnitt findet sich das Anlegen der Augenbinde im Aufnahmeritus der Freimaurer. Vgl. dazu REICHARDT, Lumières, S. 107, S. 108, Abb. 11.

[102] Guy DE TERVARENT, Veritas and Justitia triumphant, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 7 (1944), S. 95.

die Personifikationen von Philosophie und Vernunft[103]. Gewechselt hat also das Erkenntnisprinzip, das nun dem positiven Fortschrittsmodell folgt. Das so neu begründete Verhältnis der *lumières* zur enthüllten Wahrheit bildet ihr unmittelbares Identifikationsmodell: »Die Metapher der ›nackten‹ Wahrheit gehört zum Selbstbewußtsein der aufklärerischen Vernunft und ihrem Herrschaftsanspruch«[104]. Die Zeit ist in diesem Zusammenhang also nur noch insofern von Bedeutung, wie sie sich in dieses Modell einordnet und sich mit dem Begriff des kulturellen Fortschritts vereint. Die durch die Maximen der Aufklärung geweckte, intensivierte und somit beschleunigte Erkenntnisfähigkeit überträgt sich schließlich auf die Zeit selbst, was besonders auf Chronos' Rolle als Erfüller und Vollender der Zeit innerhalb der Bildpublizistik der Französischen Revolution verweist[105]. Die so vollzogene Unterscheidung zwischen (negativer) Vergangenheit und (positiver) Zukunft bestimmt auch das bildsymbolische Zeit-Erkenntnis-Schema am Ende des 19. Jahrhunderts. Die Absetzung des hoffnungsvollen ›neuen‹ Jahres vom enttäuschenden ›alten‹ Jahr beinhaltet dabei genau jenen in sich bereits revolutionären Mythos des Neubeginns, der auch dem überhöhten ersten Blick innewohnt. Im Rahmen der Dreyfusaffäre gilt diese Erwartung eines individuellen und kulturellen Entwicklungssprungs dem Jahr 1899. Ein Blatt von Couturier für *Le Sifflet* mit dem Titel *Mal an! Bon an!* zeigt am 6. Januar 1899 das neue Jahr als junge Frau mit phrygischer Mütze[106], die in den *puits de la Vérité* hineinruft: »La fête va commencer, tu peux sortir!« Das gescheiterte Jahr 1898 in der Gestalt eines abgerissenen Bettlers verschwindet unterdessen, von einem Rabenschwarm verfolgt, in der Dunkelheit. Die an die Stelle von Chronos getretene Allegorie verkörpert in mehr als einer Hinsicht diesen mythischen Neubeginn – für die Zeit ebenso wie für die Republik. Insofern kann dieses Blatt als mehrfach codierte Antwort auf Ibels' eine Woche zuvor erschienene Karikatur *Impatience*[107] gelten, da Couturier die Voraussetzungen darstellt, die für den Aufstieg der Wahrheit ans Licht gegeben sein müssen.

[103] Alexander PERRIG, Das Frontispiz der *Encyclopédie* oder die hohe Kunst der Verblümung, in: Idea 9 (1990), S. 77: »Für Cochin (und die Enzyklopädisten) dürfte die traditionelle Bildformel ›Wahrheit von Zeit enthüllt‹ nicht viel mehr als der Ausdruck von Gedankenlosigkeit gewesen sein. Denn wenn Wahrheit an den Tag kommt, dann durch das gemeinsame Engagement von Vernunft und Verstand«. Zum Schleier als Symbol des Vergessens vgl. analog Francesca RIGOTTI, Schleier und Fluß – Metaphern des Vergessens, in: Michael B. BUCHHOLZ (Hg.), Metaphernanalyse, Göttingen 1993, S. 229-252.

[104] BLUMENBERG, Paradigmen, S. 71.

[105] Vgl. dazu Kap. 3.1.1.

[106] Die phrygische Mütze verweist auf die Ineinssetzung von Personifikation der Republik und Jahresallegorie. Auch auf der Karikatur *Sous le même bonnet vert!...* von Kab für *La Comédie politique* (11.6.1899) wird die Bedeutung des Jahres 1899 hervorgehoben: Vor dem Hintergrund einer strahlend aufgehenden Sonne stülpt die Allegorie des Gesetzes den wahren Verrätern eine riesige phrygische Mütze wie einen Löschhut über, auf der 1899 zu lesen steht: *La seule ›sanction nécessaire‹ qui puisse être efficace*, so der Untertitel.

[107] Vgl. dazu Kap. 8.2.1.

Daß die Zeit dagegen keine Rolle spielt, wenn es gar keine Wahrheit gibt, die aus dem Brunnen steigen könnte, thematisiert der zu diesem Zeitpunkt noch dreyfuskritische Charles Léandre[108] mit einem Blatt, das am 27. September 1898 in der Zeitung *Le Figaro* abgedruckt wurde[109]: Chronos steht in Gesellschaft des revisionistischen Präsidenten der Abgeordnetenkammer, Henri Brisson[110], der einen Arm fast väterlich um die Schulter der Zeitallegorie gelegt hat, am Brunnen. Obwohl beide offenbar schon so lange vergebens warten, daß unterdessen die Nacht hereingebrochen ist, und statt des erwarteten Lichts der Wahrheit nur noch zwei Laternen die Szenerie erhellen, weist Chronos unverdrossen in den Brunnen: »Patience, mon Président, il en sortira peut-être quelque chose«. Dennoch handelt es sich hierbei um die bloße Karikatur eines geläufigen Motivs, die den traditionellen Deutungsmustern verhaftet bleibt. Wenn dagegen auf der überwiegenden Zahl der dreyfusfreundlichen Bilder der Vertreter einer bestimmten Geisteshaltung oder einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe die Wahrheit aus dem Brunnen holt und damit die Zeit ersetzt, so zeugt dies von einem emanzipierten Zeit- und Erkenntnisbegriff, der sich mit der Forderung nach intellektuellem und sozialem Fortschritt trifft. Der so symbolisierte Neubeginn ist die geistige Befreiung einer aktiv geleisteten Erkenntnis und eines darauf gegründeten Urteils.

Auf der anderen Seite aber steht eine ebenso entschiedene Ablehnung dieser Erkenntnis, die besonders bei denen ausgeprägt zu sein scheint, die den direkten Zugang zu den faktischen Beweisen haben. Hierin liegt der entscheidende Unterschied dieser Lichtfeindschaft zu der, die traditionell den Republikgegnern und der Kirche zur Last gelegt wurde. Nun aber ging es nicht mehr um weltanschauliche Prinzipien und Wahrheiten, wie um den Glauben an einen Gott oder um eine Staatsform, sondern um einen konkreten Fall, der auf einer rational zu rekonstruierenden Beweislage beruhte. Offensichtlich schienen aber gerade Justiz und Militär, zwei der Hauptsäulen der Republik, die sich daraus aufzwingende Wahrheit abzulehnen. Aufgrund der sich verselbständigenden, katalysatorischen Wirkung der Affäre wurde diese Ablehnung aber automatisch auf die gesamtgesellschaftliche Ebene umgelegt[111]. Die Unfähigkeit, die Wahrheit zu erkennen und der Unwillen wurden dabei eins und gleichzeitig politisiert: Lichtscheuheit, Gleichgültigkeit gegenüber dem Licht und seine brutale Unterdrückung tragen vereint dazu bei, den Triumph der Wahrheit aufzuhalten.

In dieser Dreiheit spiegelt sich die Bedrohung, der die Republik – und mit ihr die Wahrheit in der Tradition der *lumières* – fortwährend ausgesetzt war: Wenn das Sehen des Lichts zur Erkenntnis führt, muß das Sehen eben ver-

[108] Léandre änderte seine Meinung im Laufe des Jahres 1899 und wurde zum Fürsprecher von Dreyfus und seinen Verteidigern. Vgl. dazu BACHOLLET, »Le Rire«, S. 14.

[109] Einsehbar in der retrodigitalisierten Ausgabe von *Le Figaro* auf http://gallica.bnf.fr.

[110] Zu Henri Brisson (1835–1912) vgl. HUTTON, Historical Dictionary, Bd. 1, S. 134f.

[111] Zu diesem Konflikt vgl. Kap. 8.3.

hindert werden, bzw. muß das Licht zum Feindbild erklärt werden[112]. Die Flucht vor Licht und Wahrheit, die etwa in Ibels' bereits erwähnter Karikatur *Ressaisissement*[113] thematisiert wurde, reduzierte Hermann-Paul in einer Illustration seines Albums *200 dessins*[114] auf ihre wesentlichsten Bestandteile. Sichtbar ist von der Wahrheit allein der ins Bild ragende Spiegel, der bei denen, die sein Licht fürchten, blankes Entsetzen auslöst. Der Untertitel »Les chiens aboient, la caravane passe« betont wie zum Trotz den nicht aufzuhaltenden Fortschrittsprozeß der Wahrheit. Der Maler Louis Welden Hawkins drückt dies durch das emblematische Bild der »verderbenbringenden Begierde« aus. Im Oktober 1898 veröffentlicht die kurzlebige Tageszeitung *La Volonté*[115] seine Zeichnung *De la lumière*[116]: Um den hellen Lichtschein einer Kerze flattern Falter, die teilweise schon auf den Kerzenhalter niedergefallen sind, wo auch ein Löschhütchen liegt: Die von ihren Gegnern unterschätzte Wahrheit strahlt letztendlich zu mächtig, um unterdrückt werden zu können[117]. Hermann-Paul zeigt dies in einem Blatt ohne Titel, das er zu dem Album *Hommage des artistes à Picquart* beisteuerte[118]: Die Wahrheit hat sich schon fast aus ihrem Brunnen befreit. Ihr Spiegel ist bereits sichtbar, worauf der in der Nähe stehende Präsident Félix Faure – an ihn hatte Zola seinen offenen Brief »J'Accuse« gerichtet – einen Repräsentanten des Militärs mit Macht nach unten drückt und ihm die Augen zuhält, um ihn so vor diesem Licht zu schützen. Auf die Spitze getrieben sieht sich diese Symbolik in einer Karikatur von Kab mit dem Namen *Sous l'éteignoir!...*, die am 16. Ja-

[112] Den ersten historischen Bruch in der positiven Rezeption des Erkenntnislichtes setzt Hans Blumenberg mit der Ablehnung des Fernrohrs und den dadurch sich aufdrängenden Korrekturen des Weltbildes an: »Nach der ältesten Metapher, die es für sie gibt, ist die Wahrheit Licht; aber jetzt erwies sich, daß sie eben nur Licht ist und der Mensch auf die natürlichste Weise sich gegenüber dem Licht so verhalten kann, wie er sich gegenüber dem Laut nach dem mythischen Vorbild des Odysseus, der sich gegen die Sirenen die Ohren verstopft, zu verhalten vermag, indem er die Augen schließt und nicht sehen will«. Vgl. Hans BLUMENBERG, Sidereus Nuncius. Nachricht von neuen Sternen, Frankfurt a.M. 1980, S.9f.

[113] Vgl. Kap.8.2.1.

[114] HERMANN-PAUL, *Proverbe arabe*, in: DERS., 200 dessins. 1897–1899, Paris, 1899, S.66f.

[115] *La Volonté. Journal quotidien, politique et littéraire* (1898–1899).

[116] In der *Chronique des arts et des lettres* auf derselben Seite steht zu diesem Bild nur soviel: »Notre numéro d'aujourd'hui contient un dessin du peintre Hawkins ayant trait à la grande question. Ce dessin [...] doit pouvoir se passer des louanges autant que de tout commentaire, car les unes seraient banales ou n'importe quel autre semblerait oiseux. L. W. Hawkins, naturalisé Français et habitant Paris depuis vingt-six ans, ne pouvait pas plus que nous se désintéresser des choses du jour, et il a mis à en exprimer la philosophie son tempérament d'artiste libre et sans préoccupation du ›qu'en-pensera-t-on‹?«

[117] Das Bild der gleichbleibend starken Kerzenflamme, die das Opfermotiv des Sichverzehrens ausblendet, steht in seiner Statik dabei keineswegs im Widerspruch zum vorwärts schreitenden Fortschrittsmodell. Die Unbesiegbarkeit des Lichts ist bei beiden Motivsträngen das bestimmende Argument.

[118] HERMANN-PAUL, (Ohne Titel). Blatt 4 des Albums *Hommage des artistes à Picquart*, Paris 1899. Abgebildet bei KLEEBLATT, The Dreyfus Affair, S.217, Abb.116.

nuar 1898 den Titel der in Lyon erscheinenden Zeitschrift *La Comédie politique* zierte (Abb. 73): Der Entwurf für den Gerichtssaal[119] des zu erwartenden Prozesses präsentiert sich als das Innere eines riesigen Löschhuts, der das Geschehen hermetisch gegen die von außen angestrengt lauschende Öffentlichkeit abschirmen soll. Alles steht ganz im Zeichen des *éteignoir*: Alle Richter, Zeugen und Geschworenen tragen übergestülpte Löschhüte auf dem Kopf, darunter auch die ominöse *dame voilée*, eine Erfindung Esterhazys, die ihn angeblich vor einer Verschwörung gegen ihn gewarnt und ihm Papiere zu seiner Entlastung übergeben hatte[120]. Ein schwarzer Schleier verstärkt in ihrem Falle noch die Finsternis des Löschhütchens. Ein solches bedeckt auch ihre zum Schwur erhobene Hand. Vor dem Richtertisch stehen weitere Löschhütchen mit den Aufschriften *rapports d'experts*, *pièces à conviction* oder *bordereaux*, die Liste, mit der die Affäre ihren Anfang nahm[121]. Das Licht selbst ist unter dem sprichwörtlichen Scheffel verschwunden. Daß die Resultate eines solchen Prozesses nur ebensolche Finsternis hervorbringen können, steht außer Frage.

Die immer massiveren Vorkehrungen gegen das Licht – und damit die Wahrheit – zeigen aber, daß die Gegner dieses Lichts seine blendende Leuchtkraft – und damit die Offensichtlichkeit der Sachlage – durchaus realistisch einschätzen. Was geschieht, wenn infolgedessen alle Versuche, das Licht nicht sehen zu müssen, fehlschlagen? Muß das sichtbare Licht, müssen die sichtbaren Zusammenhänge nicht wahrgenommen werden, wenn sie sich förmlich aufdrängen? Ein nicht betiteltes Blatt von Théo von Rysselberghe für die *Hommage des artistes à Picquart* zeigt ein Porträt der lichtstrahlenden Wahrheit, der eine große Hand den Mund zuhält[122]. Anders als Vallottons ermordete *Vérité* hat sie offenbar aus dem Brunnen herausgefunden, ihr Licht wirksam verbreiten kann sie dennoch nicht. Wahrgenommen wird das Licht nur als zu eliminierende Bedrohung. Wie beharrlich man sich der Erkenntnis entziehen kann, zeigt auch das am 4. November 1898 in *Le Sifflet* veröffentlichte Blatt *Le Dossier secret* von Ibels, dessen Untertitel schlicht lautet: *La Lumière!*

[119] Vgl. den Bildkommentar: »Projet de dispositions architecturales pour les salles des conseils de guerre de l'avenir et projet de tenue de gala pour les juges, avocats, témoins et pièces de conviction de ces conseils«.

[120] Am 31.10.1897 erwähnte Esterhazy die *dame voilée* erstmals in einem Brief an Präsident Félix Faure. Später behauptete er, die besagte Dame hätte Picquart die Fotografie eines Dokuments gestohlen, das für mehrere hochgestellte Persönlichkeiten äußerst kompromittierend seine könne. Tatsächlich meldeten sich nach Bekanntwerden dieses Gerüchts mehrere Frauen, die vorgaben, selbst die *dame voilée* gewesen zu sein. Vgl. dazu JOHNSON, The Dreyfus Affair, S. 72–78. Der *dreyfusard* und Karikaturist Édouard Pépin stilisierte die *dame voilée* zur tief schwarz verschleierten Gegenfigur der nackten Wahrheit, also zur Lüge, die auf Seiten der Dreyfusgegner steht: *En marche pour la vérité* (*Le Grelot*, 6.2.1898) und *Nouvelle Religion* (*Le Grelot*, 27.2.1898).

[121] Vgl. zum Inhalt des *bordereau* BREDIN, L'Affaire, S. 81.

[122] Théo VAN RYSSELBERGHE, Ohne Titel. Blatt 10 des Albums *Hommage des artistes à Picquart*, Paris 1899. Abgebildet bei KLEEBLATT, The Dreyfus Affair, S. 220, Abb. 122.

Abb. 73 Kab: Sous l'éteignoir!..., in: La Comedie politique, 16.1.1898. Sammlung D.K.

(Abb. 74). Ein am Boden kniendes Ratsmitglied der Strafkammer wühlt in den Papieren des geheimen *dossier*, umstanden von drei teilnahmslosen Vertretern des Militärs, die den hellen Lichtschein, den die Akten abstrahlen, gar nicht wahrzunehmen scheinen. Der Künstler nimmt so die Untersuchung des *dossier secret* vor der Strafkammer vorweg, die erst ab dem 30. Dezember begann und die zu dem Schluß führte, daß die angeblich erdrückende Beweislast schlichtweg nicht existierte[123]. Hermann-Paul zeigt in seiner Karikatur *Rien n'y fait*[124] die vergitterte Tür von Picquarts Gefängniszelle, die wie von einem Scheinwerfer in ein übermächtiges Licht getaucht wird, das die beiden davor stehenden Personen – ein Militär und ein durch hochgestellten Mantelkragen und tief ins Gesicht gedrückten Zylinder unkenntlicher Mann – vorgeblich ignorieren und sich so unwillkürlich davor schützen.

Die Vorkehrungen gegen die Wahrheit gipfeln schließlich darin, sich selbst die Sehkraft zu entziehen: In der Karikatur *Le Bandeau nationaliste*[125] entwirft Hermann-Paul das Modell eines nationalistischen Dreyfusgegners, der sich vor der Abreise zum Prozeß in Rennes die Augen verbindet: *Allons voir la Vérité*. Die Großschreibung *Vérité* spielt bewußt auf die Personalisierung durch die Allegorie an: Der sich so Vorbereitende will die Wahrheit nicht sehen, selbst wenn sie so offenkundig wäre wie eine leibhaftig vor ihm stehende Person. Daß der Nationalist gut daran tut, sich gegen diese unübersehbare Wahrheit so gut zu wappnen, bestätigt Zola am 12. September in *L'Aurore*: »Si un doute était resté chez quelque peuple lointain, l'éclat aveuglant du procès de Rennes aurait achevé d'y porter la lumière«[126].

Hermann-Pauls Darstellung ist nicht nur eine einfache Umkehr des mythischen ersten Blicks der *lumières*. Vielmehr weiß der so Handelnde, daß er zwangsläufig erkennen müßte – was er unbedingt verhindern will –, ohne zu bedenken, daß er lediglich einem Selbstbetrug aufsitzt.

Diese Haltung zieht weite Kreise: Ibels thematisiert die offizielle Dementierung der enormen Auswirkungen der Affäre auf das ganze Land mit dem im April 1899 für die Zeitung *Le Siècle* geschaffenen Blatt *La Peur des coups*[127]. Im Hintergrund bedrängen drei Vertreter von Klerus, Militär und Bourgeoisie die Republik, die zwar eine phrygische Mütze trägt, ansonsten aber gekleidet ist wie ein Hausmädchen mit Schürze. Die Machtlosigkeit der Republik wird also mit der unsicheren sozialen Stellung einer *bonne* verglichen, die häufig den sexuellen Übergriffen ihrer Arbeitgeber ausgesetzt war. Gleichzeitig erinnert das so entstehende Bild der wehrlosen Frau an die ge-

[123] Ibid., S. 467: »Peu à peu, la certitude gagnait la plupart des conseillers que le dossier secret était aussi vide que le dossier judiciaire«.

[124] HERMANN-PAUL, Guignols. Soixante dessins, Paris 1899, S. 60

[125] *Le Figaro*, 27. 7. 1899. Einsehbar in der retrodigitalisierten Ausgabe von *Le Figaro* auf http://gallica.bnf.fr. Wieder in: HERMANN-PAUL, 200 dessins, S. 78.

[126] Émile ZOLA, La Vérité en marche, S. 162.

[127] *Les Légendes du Siècle*. Album de dessins par H.-G. IBELS, Abb. 26 (zuvor erschienen in *Le Siècle*, April 1899).

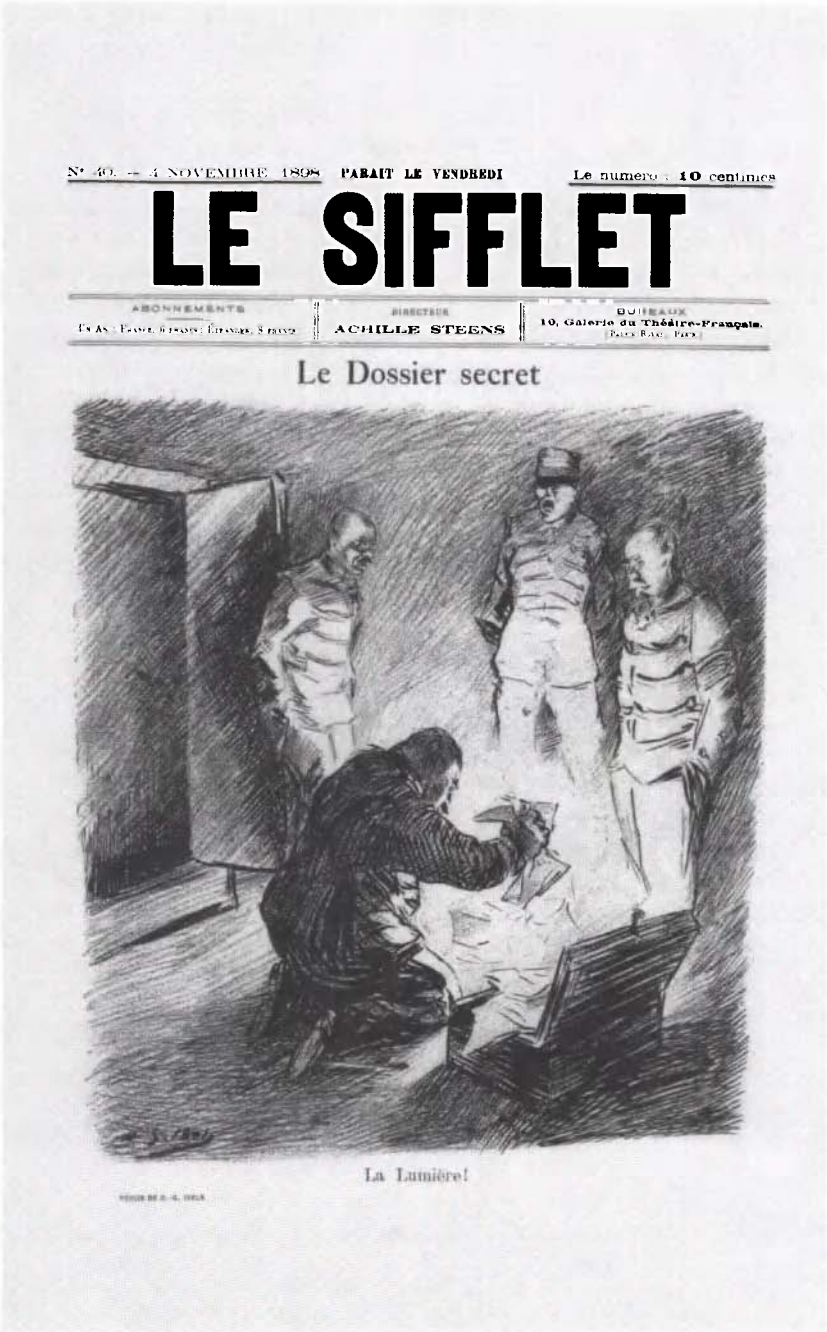


Abb. 74 Henri-Gabriel Ibels: Le Dossier secret. La Lumière!, in: Le Sifflet, 4.11.1898. UB Frankfurt.

fährliche Situation der nackten Wahrheit. Die drei Angreifer tragen schwarze Masken, die ihre Augen verbergen und sie vor dem Licht der Wahrheit schützen sollen. Der im Vordergrund, von der Szenerie abgewendet stehende Président du Conseil Dupuy ist wegen seinem fehlenden rechten Auge, dessen Lid geschlossen wurde, ein sehr willkommenes Symbol der Lichtfeindschaft: »DUPUY: Fermons l'œil... et le bon!«

In Louis Chevaliers Karikatur *Une mauvaise farce*[128] ist immerhin der riesige Löschhut umgefallen (Abb. 75). Darunter kommen Schriftstücke zutage, die den wahren Sachverhalt enthüllen und die der Vertreter der Justiz nun zur Kenntnis nehmen muß, was ihm aber keineswegs gelegen kommt: »Sapristi! qui a fait ça?« Nur die personifizierte Justitia selbst ist wirklich willens, die Wahrheit anzuerkennen: Am 7. September 1899, zwei Tage vor dem erneuten Schuldspruch, zeigt *Le Figaro* eine Karikatur von Hermann-Paul, auf der die Allegorie der Gerechtigkeit mit dem Richterhut die *preuves* mittels einer Öllampe ins Licht rückt: »C'est étonnant, quand j'y vois clair, je ne trouve plus rien!«[129] Daraus spricht nicht nur die Überzeugung, daß das für die Rehabilitierung sprechende Recht bessere Vertreter verdient hätte, sondern es klingt einmal mehr das grundlegende Wahrnehmungsproblem an. Das ›klar sehen‹ macht auch Henriot für die dreyfusfreundliche Zeitung *L'Événement*[130] während der Untersuchung vor der Strafkammer der Cour de cassation im Januar 1899 zum Gegenstand eines Bildkommentars[131]. Eine vor einer dünnen Mondsichel stehende Kerze wurde von einem übergehängten Talar und daraufgesetzten Richterhut zum Erlöschen gebracht: »Il y a des soirs de clair de lune où quand on éteint la bougie on y voit quelquefois plus clair«. Zum einen ist die Funktion der Richtertracht unverkennbar dem Löschhütchen nachempfunden. Darüber hinaus sind Kerze und fahles Mondlicht im Zeitalter der Elektrizität ausgesprochen schwache Lichtquellen. Beides verdeutlicht das tiefe Mißtrauen gegenüber der Justiz und ihrem Interesse an der Wahrheit. Die Aufforderung aber, das Licht zu löschen, verweist auf eine andere Ebene: die der sich von äußeren Faktoren frei machenden Erkenntnis. Die Stille und Dunkelheit der Nacht ist ein klassischer Topos der Besinnung auf das Wesentliche und der Kontemplation[132]. Erst das Meditieren über den Fakten und die objektive Abwägung führen zu der Erkenntnis, die im (mit Absicht schwach gehaltenen) Licht nur scheinbar ihren Ausdruck findet.

Diese Alibifunktion des Lichts wird in der *dreyfusard*-Bildpublizistik häufig im Symbol der Lampe dargestellt. Repräsentanten von Justiz und Militär

[128] *Le Sifflet*, 7.4.1899.

[129] Einsehbar in der retrodigitalisierten Ausgabe von *Le Figaro* auf http://gallica.bnf.fr.

[130] Erschienen von 1872 bis 1966.

[131] HENRIOT, *Croquis d'actualité*, in: *L'Événement*, 16.1.1899.

[132] Zu diesem Komplex vgl. Walter SEITTER, Die Geschichte der Nacht, Berlin u.a. 2000, S. 91. Zur Bildgeschichte vgl. Justus MÜLLER-HOFSTEDE, *Vita Mortalium Vigilia.* Die Nachtwache der Eremiten und Gelehrten, in: Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer, Frankfurt 1993, S. 34–53.

Abb. 75 Louis Chevalier: Une mauvaise farce. – Sapristi! qui a fait ça?, in: Le Sifflet, 7.4.1899. UB Frankfurt.

machen durch dieses Requisit überdeutlich, daß von ihnen allein das Licht ausgeht, daß sie ergo im Besitz der Wahrheit sind, weil sie von Rechts wegen entscheiden, wessen Aussagen als wahr zu gelten haben, oder weil sie die Macht haben, die Wahrheit durch Verschleierung des Beweismaterials und falsche Aussagen zu manipulieren. Die Lampe ist, anders als das im Spiegel der Wahrheit sich reflektierende und verstärkende Licht, ein manipulierbares Instrument: Der Vorsitzende des *conseil de guerre* in Rennes hält die Petroleumlampen mit den Aufschriften *Justice* bzw. *Vérité* als *Lumière éblouissante* wie Monstranzen in beiden Händen, während seinen Kopf eine Straßenlaterne ziert[133]. Alles, was dieses Licht erhellt, sind aber längst widerlegte Beweise und Vorurteile, wie Merciers *bordereau* oder Rocheforts Theorie vom *syndicat*.

Die Petroleumlampe kann ausgeblasen werden, um die Tarnung perfekt zu machen, wenn die Offiziere sich vor der vorübergehenden, in ihrem eigenen Licht erstrahlenden *Lex* im Gebüsch verstecken: »Pourvu qu'elle ne nous voie pas!«[134]

Noch wenn die Mitglieder des État major als Schiffsbrüchige inmitten der gefälschten Dokumente auf einem Floß – *Le Nouveau Radeau de la Méduse*[135] – auf Rettung hoffen, dient die Lampe als Mittel, um sich selbst – und nicht etwa die Wahrheit – ins rechte Licht zu setzen. Mit der Offenlegung der Wahrheit hat die Lampe schließlich ausgedient. Couturier stellt das Ende der Täuschungsmanöver als Schlußakt einer Theatervorstellung dar, mit einem sich verbeugenden Esterhazy. Die Petroleumlampe liegt, neben dem ihr gleichgestellten Symbol der Aktenmappe mit gefälschten Dokumenten, zerbrochen am Boden[136]. Die aufrührerische Symbolik, die der Petroleumlampe im Gefolge der Commune anhing[137], scheint hier vergessen. Doch auch die brennende elektrische Lampe wird zum Symbol des rein materiellen Aufklärungsverständnisses, wenn *Un ex-magistrat bien éclairé* seiner Urteilsfindung am Schreibtisch mit Geld auf die Sprünge helfen läßt[138]. Die Lampe weist somit unterschwellig auf den Einfluß der Beleuchtungskultur auf die Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten hin. Die Möglichkeit, das schnell und leicht regulierbare Licht der Lampe, egal ob durch Elektrizität oder Petroleum erzeugt, zur zweckdienlichen Beleuchtung einzusetzen, beeinflußt entscheidend ihre Rolle als Bildsymbol: Die künstliche Beleuchtung ist hier nicht mehr

[133] Édouard PÉPIN, *Lumière éblouissante*, in: *Le Grelot*, 30.7.1899. Der Bildtext lautet: »Allons, Messieurs, déballez tout, sortez vos preuves, et qu'on en finisse!...«

[134] IBELS, *Dura Lex, Sed Lex*, in: *Le Siècle*, 29.5.1899 (vgl. *Les Légendes du Siècle*, Abb.3).

[135] IBELS, in: *Le Sifflet*, 21.4.1899. Ibels wiederholt dieses Motiv in der Karikatur *La Mare aux faux* in *Les Légendes du Siècle*, Abb.4: Noch während die überführten Fälscher im Moor versinken, wird das Lampenlicht trotzig emporgehalten.

[136] COUTURIER, *Et maintenant... rideau!*, in: *Le Sifflet*, 5.5.1899.

[137] Vgl. dazu Kap.5.4.

[138] COUTURIER, *Un ex-magistrat bien éclairé*, in: *Le Sifflet*, 13.3.1899.

Hilfsmittel zur Erkenntnis und Unterstützung des Tageslichts wie bei der oben erwähnten personifizierten Justitia mit der Öllampe, sondern vielmehr zutiefst korrumpierbar. Neben dem im Rahmen der Dreyfusaffäre neu aufgelegten Kampf der Sehenden und Erkennenden mit der ›dunklen‹ Gegenseite bildet sich im Hinblick auf den Einfluß der modernen Massen-, Medien- und damit auch Sehkultur eine weitere Problematik heraus – nämlich die Gefahr der absoluten Relativierung von Erkenntnis und somit der Relativierung und Einschränkung der Existenz einer Wahrheit überhaupt. Das Versagen der unvoreingenommenen Urteilskraft verweist im besonderen Maße für den stark technisierten, industrialisierten Blick, der sich jeder ethischen Verantwortung zur Erkenntnis entzieht. Im Gegenzug ist die Suche nach der reinen Wahrheit und der absoluten Erkenntnis eng verbunden mit der Sehnsucht nach einer Wiedereinsetzung des Sehens in den Erkenntniskontext der *lumières*. Im Spannungsfeld dieser beiden Komponenten tritt eine Problematik in den Vordergrund, die das Sehen als autonome Instanz in Frage stellt. Ein Blick auf die Geschichte des Sehens im 19. Jahrhundert soll diesen Konflikt veranschaulichen: Während noch in den Sehtheorien des 17. und 18. Jahrhunderts der Tastsinn ein unabdingbares Zwischenglied für die Veranschaulichung der Erkenntnis bildete[139], änderte sich dies im 19. Jahrhundert von Grund auf. Eine strikte »Trennung der Sinne«[140] verabsolutierte und isolierte nun das Sehen:

[139] Bexte, Blendung, bes. S. 138–155; Crary, Techniken, S. 30. Vgl. René Descartes, La Dioptrique, in: Ders., Œuvres philosophiques, Bd. 1 (1618–1637), Paris 1988, VI, S. 134: »Pour la situation, c'est-à-dire le côté vers lequel est posée chaque partie de l'objet au respect de notre corps, nous ne l'apercevons pas autrement par l'entremise de nos yeux que par celle de nos mains«. Das Beispiel des auf seinen Tastsinn angewiesenen Blinden, dessen sich Descartes in diesem Zusammenhang bedient, verdeutlicht den virulenten Unterschied zwischen Sehen und Erkennen. Auch Diderot bezieht sich in seiner Abhandlung über die Blinden und ihre Art der Weltaneignung direkt auf Descartes: Vgl. Denis Diderot, Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient, Genf, Paris 1970, S. 6: »Ouvrez la Dioptrique de Descartes, et vous y verrez les phénomènes de la vue rapportés à ceux du toucher, et des planches d'optique pleines de figures d'hommes occupés à voir avec des bâtons. Descartes et tous ceux qui sont venus depuis n'ont pu nous donner d'idées plus nettes de la vision«. Zur Präsenz des Blinden in philosophischen Sehtheorien vgl. Bexte, Blendung, S. 47: »Wo immer vom Sehen die Rede ist, da ist ein Blinder nicht fern«. Auch der Artikel *Vue* in der *Encyclopédie* verweist noch explizit auf die integrale Bedeutung des Tastsinns für die Erkenntnis. Vgl. Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot; & quant à la partie mathématique, par M. d'Alembert. Nouvelle édition, 39 Bde., Genf 1777–1780, Bd. 17, Paris 1765, S. 567: »Avec le seul sens le la vue, nous nous tromperions également sur les distances; & sans le toucher, tous les objets nous paroîtroient être dans nos yeux, parce que les images de ces objets y sont en effet; ce n'est qu'après avoir mesuré la distance en étendant la main, ou en transportant son corps d'un lieu à l'autre, que l'homme acquiert l'idée de la distance & de la grandeur des objets«. Allgemein zu dieser Problematik vgl. Nathalie Binczek, Kontakt: Der Tastsinn in Texten der Aufklärung, Tübingen 2006, sowie Thomas Kleinspehn, Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit, Reinbek 1989.

[140] Crary, Techniken, S. 30.

Daß das Sehen nicht mehr analog zum Tasten begriffen wurde, bedeutete auch die Loslösung des Auges aus dem Netzwerk der Referentialität, die in der Greifbarkeit und ihrer subjektiven Beziehung zum wahrgenommenen Raum verkörpert war. Diese Autonomisierung des Sehens, die sich auf vielen verschiedenen Gebieten vollzog, war eine historische Bedingung für die Umstrukturierung des Betrachters, der für den Konsum von ›Spektakeln‹ ausgerüstet sein sollte. Die empirische Isolierung des Sehens ermöglicht nicht nur dessen Qualifizierung und Homogenisierung, sondern brachte es auch mit sich, daß die neuen Objekte des Sehens (seien es nun Waren, Fotografien oder der Akt der Wahrnehmung selbst) eine mysteriöse und abstrakte Identität annahmen, die keine Beziehung zur Position des Betrachters auf einem einheitlichen Erkenntnisfeld mehr hatte[141].

Das Ideal des mythischen ersten Blicks der Erkenntnis verschwand hinter der Realität dieses rein passiven und konsumierenden Sehens. Walter Benjamin beschreibt in seinem Passagenwerk[142] den Flaneur in Paris, »der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts«[143], als den Prototyp des modernen Sehenden. Sein zielloser Weg führt durch die mit visuellen Reizen überflutete Welt der Geschäftsstraßen und vor allem der Passagen, seit der Julimonarchie die Wiegen der verführerisch präsentierten Warenwelt einer allein auf Konsum und Genuß ausgerichteten Kunden- und Käuferkultur und Vorläufer der *grands magasins*. Die einander ständig überlagernden optischen Eindrücke und die Kurzlebigkeit von Wirklichkeitskonstellationen schließen ein kontemplatives Sehen von vorneherein aus. Deutlich setzt Benjamin den Flaneur vom »philosophischen Spaziergänger« ab[144]. Er unternimmt seine Streifzüge nicht mehr zu dem Zweck, um aus dem dabei Erlebten Mutmaßungen über das Leben anzustellen, sondern wird zum passiven Konsumenten der Wirklichkeit, die für ihn vor allem eine Welt der Bilder zu sein scheint. Die abwartende Haltung dieser ichbezogenen Wirklichkeitskonstruktion – die nach Benjamin »eigentümliche Unschlüssigkeit des Flanierenden«[145] – beobachtet nicht Menschen, sondern den Markt[146]. Das Sehen wird damit entpersonalisiert und infolgedessen entpolitisiert.[147]

[141] Ibid.

[142] Walter BENJAMIN, Das Passagenwerk, in: DERS., Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf TIEDEMANN, Hermann SCHWEPPENHÄUSER, 10 Bde., Frankfurt a. M. 1972–1985, Bd. 5.1 und 5.2 (1982).

[143] Benjamins berühmter Essay enthält zugleich das Programm des geplanten Passagenwerks.

[144] BENJAMIN, Das Passagenwerk, Bd. 5.1, S. 526: [M 1, 6] »Entfernung des Flaneurs vom ›philosophischen Spaziergänger‹, nimmt »die Züge eines unstet in einer sozialen Wildnis schweifenden Werwolfs« an. Eng damit zusammen hängt das Problem der Aufmerksamkeit im späten 19. Jahrhundert. Vgl. dazu CRARY, Aufmerksamkeit, S. 28: »Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts machte sich das spezifisch moderne Problem der Aufmerksamkeit vielerorts bemerkbar. Innerhalb der in den Geistes- und Humanwissenschaften stattfindenden Diskurse und Verfahren wurde die Aufmerksamkeit in weitem Umfang zum Bestandteil eines dichten Netzwerks von Texten und Techniken, um die herum die Wahrheit der Wahrnehmung organisiert und strukturiert wurde. Es waren die neuen Imperative der Aufmerksamkeit, durch die der wahrnehmende Körper – sei es als Gelehrter, als Arbeiter oder als Konsument – entwickelt, produktiv und berechenbar gemacht wurde«.

[145] BENJAMIN, Das Passagenwerk, Bd. 5.1, S. 535–536 [M 4a 1].

[146] Ibid., S. 537f. [M 5, 6]: »Der Flaneur ist der Beobachter des Marktes. Sein Wissen steht der Geheimwissenschaft von der Konjunktur nahe. Er ist der in das Reich des Konsumenten ausgeschickte Kundschafter des Kapitalismus«.

Für das moderne Sehen als auf den Kosmos der Großstadt ausgerichtete Wahrnehmungsstrategie ergeben sich aus dem Schema des Flaneurs folgende Ableitungen: Der konsumierende Betrachter läßt sich passiv im optischen Raum treiben, ohne sich über das Gesehene ein Urteil zu bilden. Diese aus der Unterhaltungskultur übernommene Vorgehensweise überträgt er auf sein Verhältnis zur Wirklichkeit und wandelt diese ebenfalls in einen fiktiven visuellen Erlebnisraum um. Daraus erwachsen Probleme für die Rezeption der medial rekonstruierten Wirklichkeit:

Der oft kaum wahrnehmbare Schritt vom fiktiven zum dokumentarischen Bildmedium und die von dieser Unbestimmbarkeit geprägte Rezeption[148] hinterließen dabei zwangsläufig ihre Spuren, ebenso wie die Pluralität der

[147] Mithin wird die unpolitische Passivität des Flaneurs zur »Abbreviatur für die politische Haltung der mittleren Klassen unter dem zweiten Kaiserreich«. Ibid., S. 529 [M 2, 5].

[148] Besonders das Medium der Fotografie, das ein Wirklichkeitsausschnitt zu sein vorgab, erwies sich in diesem Sinne als problematisch, da die Prozesse der fotomedialen Inszenierung noch nicht verinnerlicht waren. Vgl. dazu Bodo von Dewitz, Roland Scotti (Hg.), Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck, Ausstellungskatalog, Köln 1996, darin besonders: Roland Scotti, »Denn sie sind nicht wahr, obwohl sie den Schein der Wahrheit tragen«, S. 15: »In gewisser Weise wurde die Photographie zum (fast zu spät erfundenen Werkzeug) des *siècle des lumières*: Da sie (anscheinend) ausschließlich das Vorhandene, das Sichtbare abbildete, eignete sie sich hervorragend, um das Wahre vom Falschen, das Rationale vom Irrationalen zu trennen«. Vgl. Hubertus v. Amelunxen, Die Domestizierung des Lichts. Ein Essay, in: Fotogeschichte 9 (1989), S. 19-25. Amelunxen spricht in seinen Überlegungen zum Verhältnis von Fotographie und individueller Macht zu Recht von einer »Domestizierung des Lichts«. Zur Rolle der Fotografie in der Dreyfusaffäre vgl. English, Political uses, S. 177-213, der die Affäre als grundlegend sieht für »truly modern propaganda techniques. [...] And from this perspective the years of the Dreyfus Affair mark a significant milestone in the development of photography in French politics that will serve as a model for all in the new century«. Ibid., S. 177f. Auch das um 1900 bereits im Verschwinden begriffene Medium des Panoramas, das während des 19. Jahrhunderts die Emanzipation des Betrachters entscheidend beeinflußt hatte, spielt hierbei eine Rolle. Man könnte sagen, daß Panorama und Flaneur sich, für das Medium auf fatale Weise, gegenseitig hervorgebracht haben. Das nicht auf einen Blick zu erfassende Bild forderte einerseits die Entwicklung des vorbeispazierenden Betrachters geradezu heraus. In dem Moment, da die Aufmerksamkeit aber nicht mehr der Gesamtaussage des Panoramagemäldes, und damit nicht mehr der schrittweisen Entdeckung eines bestimmten Themas galt, sondern nur noch den Einzeleindrücken, mußten Betrachter und Panorama sich zwangsläufig voneinander entfremden. Im Zusammenhang mit dem Erkenntnisproblem im Rahmen der Dreyfusaffäre ist es sehr aufschlußreich, daß auf der Weltausstellung von 1900 eines der wenigen Panoramen in traditioneller ›Reinform‹, ohne illusionistische Zufügungen, das Panorama des Prozesses von Rennes war, das die Möglichkeit bot, dieses auf diese Weise gleichsam historisierte Ereignis – respektive seine idealisierte Reproduktion – abzuschreiten, ohne sich involviert oder zur Stellungnahme verpflichtet zu fühlen. (Zum Dreyfuspanorama vgl. kurz Anne-Claude Ambroise-Rendu, L'Exposition universelle de 1900. Gloires et ambiguïtés d'une célébration fin de siècle, in: Gervereau, Prochasson [Hg.], L'affaire Dreyfus, S. 229. Zu den hybriden Formen des Panoramas auf der Weltausstellung von 1900 vgl. Kap. 7.1.2., zur Weiterentwicklung des panoramatischen Sehgedankens vgl. Kap. 9.3.)

Meinungen und Auslegungen innerhalb der modernen Massenkultur. Die berühmte Graphik *L'Âge du papier*[149] von Félix Vallotton thematisiert die Situation des einzelnen als Teil eines sich herausbildenden Meinungsspektrums, das neben den realen Ereignissen ein völlig autonomes Lager bildet. Die wie ein willkürlicher Ausschnitt angelegte Komposition zeigt die Besucher eines Cafés bei der Lektüre verschiedener Zeitungen, darunter *L'Aurore* mit Zolas Artikel »J'Accuse«. Der Titel *L'Âge du papier* verweist dabei explizit auf den epochenprägenden Charakter der Presse – nicht nur als Institution, sondern auch als fragiles Gebilde ständig im Wechsel begriffener Meinungen, die sich in der Praxis miteinander vermischen und so weiter fortschreiben.

Diese Techniken und Erfahrungen unterstützen einen Prozeß, den Foucault als »une volonté de vérité au XIX^e^ siècle« bezeichnet[150]. Vor diesem Hintergrund aber stellt sich die Forderung nach der Wahrheit auch als die kollektive Suche nach der prämedialen Gestalt der Dinge dar, nach dem Kern – der nackten Wahrheit. Nicht zufällig war die Allegorie der *Nuda Veritas* um die Wende zum 20. Jahrhundert allgemein in der bildenden Kunst sehr verbreitet: »L'iconographie générale de la Vérité a connu à cette époque une vogue nouvelle, qu'explique une réflexion passionnée, voire angoissée, sur la quintessence du monde«[151]. Gerade ihre vielfältigen Variationen im Umkreis der Dreyfusaffäre weisen jedoch ein Detail auf, das dem Bedürfnis nach einer Erkenntnis entspringt, die sich mit dem visuellen Anschein der Wahrheit nicht mehr zufrieden gibt: Wer nämlich der Wahrheit eigenhändig dabei hilft, den Brunnen zu verlassen, der verfügt mit der Wiedereinsetzung des Tastsinns über eine Gewißheit, die dem rein visuellen Erfassen der äußeren Umrisse, dem bloßen Blick, weit überlegen ist.

[149] *Le Cri de Paris*, 23.1.1898. Abgebildet bei KLEEBLATT, The Dreyfus Affair, S.89, Abb.46, Kat.218. Allg. dazu Alain DELIGNE, L'Affaire dans la rue: commentaire d'une estampe de Vallotton, in: Ridiculosa 1 (1994), S.44–51.

[150] Michel FOUCAULT, L'ordre du discours, Paris 1971, S.18. Diese *volonté de vérité* setzt Foucault ab von der *volonté de savoir* des *âge classique*. Dieser Paradigmenwechsel geht Hand in Hand mit der raschen Entwicklung der modernen Informationsgesellschaft: »Cette volonté de vérité [...] s'appuie sur un support institutionnel: elle est à la fois renforcée et reconduite par toute une épaisseur de pratiques comme la pédagogie, bien sûr, comme le système de livres, de l'édition, des bibliothèques [...]. Mais elle est reconduite aussi plus profondément sans doute par la manière dont le savoir est mis en œuvre dans une société, dont il est valorisé, distribué, réparti et en quelque sorte attribué«. Ibid., S.19f.

[151] Markéta THEINHARDT, Pierre BRULLÉ, Kupka et la presse illustrée: ›Des idées sérieuses sous une forme piquante‹, in: Vers des temps nouveaux, S.64. Als Beispiel wäre etwa Gustav Klimts *Nuda Veritas* (1899) zu nennen. (Wien, Österreichische Nationalbibliothek.) Auch die vielfach variierten Allegorien der Elektrizität schöpfen ganz unverkennbar aus der Bildtradition der nackten Wahrheit. Als Trägerin eines gleichsam mythischen, aus sich selbst heraus leuchtenden Lichtes erscheint sie auch als Garantin einer aus sich selbst heraus gerechtfertigten Wahrheit, die ins Absolute strebt. Allg. zu diesem Bildtypus KAENEL, Affiche; Jan GARNERT, Seize the Day. Ethnological Perspectives on Light and Darkness, in: Ethnologia Scandinavica, 1994, S.38–59; OSIETZKI, Weiblichkeitsallegorien.

Damit vollzieht sich ein paradigmatischer Rückgriff auf das Erkenntnismodell der *lumières*. Die durch die Berührung symbolisierte Eigeninitiative steht dabei auch für weitreichende Konsequenzen, die ein emanzipiertes Individuum aus dem Erkenntnisprozeß abzuleiten vermag. Die reine, nackte Wahrheit ist immer eine Projektionsfläche der Meinungen und ein Exerzierfeld der persönlichen Erkenntnisfähigkeit. Ihre Nacktheit wird dabei zum Ärgernis für die, deren industrialisierter, passiver Blick plötzlich auf einen Widerstand stößt.

Dies thematisiert das Blatt *La Vérité au conseil de guerre*[152], das Maximilien Luce 1898 für das *Album des Temps nouveaux* schuf. Die nackte Wahrheit, hinter der das Licht durch die offene Tür in den dunklen Saal strömt, löst beim Vorsitzenden nichts anderes als eine abwehrende Schutzreaktion aus, indem er seine Zuständigkeit schlichtweg leugnet: »Nom de Dieu!! Allez vous habiller, c'est pas ici le conseil de révision??«

František Kupka greift dies erneut auf in einer am 25. November 1905 in der anarchistischen Zeitschrift *Les Temps nouveaux* veröffentlichten Zeichnung[153]. Inmitten eines belebten Platzes hat sich die nackte Wahrheit wie selbstverständlich unter die Flaneure gemischt, die allerdings längst vor der Gestalt zurückgewichen sind. Die Reaktionen spannen sich vom Entsetzen eines Priesters und dem Versuch einer Nonne, einem Kind im Kommunionkleid die Augen zuzuhalten, bis zum Neid der Frauen und der gespannten Erregung der Männer. Ein von hinten heranstürmender Gendarm schließlich streckt seine klauenartige Hand bereits nach der zarten Gestalt aus und wirkt durch seine schwarze Erscheinung als direkter Gegenpol zur lichten Wahrheit. Ablehnung der Wahrheit oder der Wunsch, sie zu erobern und zu instrumentalisieren, schließlich der Versuch, sie zu unterdrücken: All dies setzt sich deutlich ab von der Allianz, die sich im Akt des Heraufholens aus dem Brunnen herausbildet. Die Verbreitung ihres Lichtes geschieht allein durch ihre Anwesenheit, denn den Spiegel trägt sie nachlässig in den hinten gefalteten Händen. Ihr Schicksal bleibt aber im ungewissen: Von neuem sieht sie sich dem verhängnisvollen Kreislauf von Unfähigkeit und Unwillen zur Erkenntnis und Nachstellung ausgeliefert. Der mythische erste Blick findet nicht statt, das langsame Sich-Herantasten an die Wahrheit ist nicht möglich. Die bürgerliche Gesellschaft hat an diesen Erfahrungen kein Interesse. Doch vor allem die Republik sollte sich von dem Vorwurf, die Wahrheit zu unterdrücken und zu instrumentalisieren, nur noch schwer befreien können.

[152] Blatt No. 12 des *Album des Temps nouveaux*. Vgl. Kap. 9.3. Vgl. Aline DARDEL, Les Temps nouveaux 1895–1914. Un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image, Paris 1987, S. 53, Kat. 70. Vgl. auch KLEEBLATT, The Dreyfus Affair, S. 93, Abb. 54, Kat. 53.
[153] Zu diesem Blatt vgl. THEINHARDT, BRULLÉ, Kupka, S. 64f. (mit Abbildung).

8.3. »Les éteignoirs de la pensée« Der Verrat des bürgerlichen Lagers am Licht der Freiheit

Die in hohem Maße katalysatorische Wirkung der Dreyfusaffäre hatte verschiedene politische und gesellschaftliche Prozesse zur Folge, die schon zuvor längst im Entstehen begriffen waren, durch die extrem aufgeheizte Stimmung besonders der Jahre 1898 und 1899 aber entscheidend beschleunigt wurden. Rechte und linke Gruppen wurden in ihren jeweiligen Vorbehalten bestärkt. Das Schema *antidreyfusard – dreyfusard*, so wenig es auch auf die komplizierte politische Konstellation der Republik übertragbar sein mochte, schien doch die zwei Hauptströmungen innerhalb der Gesellschaft widerzuspiegeln:

> Basically the Affair added nothing new to French politics – it merely revealed with disturbing clarity the division that still existed between those on one hand who accepted Republican hopes for a humanity emancipated from ›irrational‹ beliefs and prejudices, and those on the other hand who felt that Republican policies ran counter to all that was great and good in the French tradition[154].

Der tiefgreifende Vertrauensverlust in die Republik umfaßte ihre tragenden Säulen, seien es Erziehungswesen[155], Militär oder Justiz. Diese fanden sich in der dem Sozialismus nahestehenden Bildpublizistik in der Rolle wieder, die in der republikanischen Tradition den Vertretern der Kirche vorbehalten gewesen war. Die Instanzen der Republik schienen sich in einer immensen Verschwörung der Macht gegen die Masse des Volkes zusammengefunden zu haben. Schon die 1893-1895 erschienene Zeitschrift *Le Chambard socialiste* reflektierte besonders in den sozialkritischen Bildbeiträgen von Théophile Alexandre Steinlen gesellschaftliche Unterdrückungsmechanismen, doch erst in den Jahren nach der Dreyfusaffäre entwickelte sich eine weitverbreitete sozialkritische Bildsprache, die ihre Anklage zielgerichtet gegen die Instanzen der Republik richtete. Die Herausbildung und Modifikation einiger Schlüsselmotive vollzog sich dabei im direkten zeitlichen und thematischen Umkreis der Affäre, deren obskure Ursachen ihre Schatten auf Gegenwart und Zukunft gleichermaßen zu werfen schienen. Die Republik selbst wurde zunehmend zur Feindin der Freiheit, was sich in der allmählichen Verselbständigung der *Liberté* als Allegorie bemerkbar macht. Dabei schien dieses Empfinden gleich stark ausgeprägt bei Künstlern, die zum Lager der *dreyfusards* gehörten, wie auch bei einigen *antidreyfusards* – darunter etwa Willette und Forain – und solchen wie Grandjouan, die eine Klassenbindung jeglichem Engagement vorgezogen hatten. Viele Künstler des sozialistischen Lagers betrachteten den Fall

[154] LARKIN, Church and State, S. 63.

[155] Zur Kritik an der Schule nach der Dreyfusaffäre vgl. Michel WINOCK, La Belle Époque. La France de 1900 à 1914, Paris 2003, S. 306: »L'affaire Dreyfus et la poussée du socialisme ont diffusé une critique de l'État et de la fonction idéologique de l'école prêchant aux pauvres la résignation autour des valeurs telles que l'épargne, l'obéissance, la soumission«.

nach wie vor als rein bürgerliches Problem. Auch das geläufige Klischee vom jüdischen Kapitalisten blieb dabei weitgehend konstant[156].

Auf dem Terrain sozialer Mißstände trafen sich engagierte Künstler wieder, deren libertär-anarchistische und syndikalistische Überzeugungen ein starkes Band darstellten. Die bedrängte Republik wurde, auch jenseits der Affäre, zum extrem aufgeladenen Symbol für eine dem *peuple* versagte politische Mitwirkung.

Ibels zeigte in den *Légendes* für die Zeitung *Le Siècle* am 26. Juni 1899 das Bild *La Semeuse*[157]. Beim Aussäen wird die allegorische Frauengestalt mit der phrygischen Mütze massiv von einem riesigen Schwarm schwarzer Vögel behindert und angegriffen: »Ils finiraient par me manger moi-même«. Der Ausgang des Kampfes wird im unklaren gelassen, über die Gefahr, in der sie schwebt, ist sich die Säerin jedoch durchaus im klaren. Ibels' Darstellung leitet sich von dem offiziellen Bild der *Semeuse* her, das der Künstler Roty im Jahr 1895 für die Silbermünzen geschaffen hatte und das seit der Weltausstellung von 1900 auch die am meisten verkauften Briefmarken zu 10 Centimes zierte, offiziell wie folgt beschrieben: »la République en marche, semeuse d'idées et soleil levant«[158]. Dieses Bild wurde in der Presse stark kritisiert: Als besonders unlogisch wurde empfunden, daß die Republik ihr Saatgut gegen den Wind ausstreut[159]. Tatsächlich wird der *Semeuse* dies nun zum Verhängnis: Denn in Ibels' Interpretation ist die ideale, unangreifbare Figur in der rauhen politischen Wirklichkeit angekommen. Allein auf weiter Flur, hat die *semeuse d'idées* offenbar keine effiziente Möglichkeit, um ihr Werk vor den gierigen Vögeln zu schützen.

In der anarchistischen Zeitschrift *Le Libertaire* wird dieses Motiv in entscheidender Weise abgewandelt. Das Blatt *Les Corbeaux*[160] (Abb. 76) von A. G. Wuyts indessen nennt schon im Titel die Gefahr beim Namen – nämlich den traditionell als Raben dargestellten Klerus[161]. Hier aber ist die Frau mit

[156] Dazu ausführlich WILSON, Ideology, S. 319–378: »Social antisemitism: A Kind of Socialism«. Die Auswirkungen der Affäre auf stereotype antisemitische Gestaltungsweisen bei Künstlern, die für Dreyfus eintraten, waren unterschiedlich. Steinlen, der zu Beginn der 1890er Jahre in *Le Chambard socialiste* dem Kapitalisten, Grundherren und Fabrikbesitzer durchweg negativiert jüdische Züge verlieh, distanzierte sich davon nach der Affäre. Auch Hermann-Paul, der besonders als Verteidiger von Picquart hervortrat, bediente sich bis 1896 in seinen Illustrationen durchaus negativierender jüdischer Stereotypen. Vgl. dazu CATE, The Paris Cry, S. 72f.

[157] Vgl. *Les Légendes du Siècle*, 1900, Abb. 7.

[158] AGULHON, Marianne au pouvoir, S. 27–29.

[159] Ibid., S. 30. Ibid. zum Erfolg des Bildes: »Le fait est que chicanes et sarcasmes n'ont pas tenu devant les qualités simples qui ont dû faire le succès: un parti iconographique original, une silhouette gracieuse et souple, une lisibilité parfaite enfin: soleil, semailles, chacun comprend – contraste facile avec tant de vignettes concurrentes où il fallait déchiffrer des attributs entassés«.

[160] Veröffentlicht in der Ausgabe 3.9.–9.9.1899.

[161] Vgl. dazu Kap. 6.3.

Abb. 76 A. G. Wuyts: Les Corbeaux. Elle marche tout de même, in: Le Libertaire, 3.9.–9.9.1899. BDIC, Paris.

der phrygischen Mütze nicht allein: Der Pflug, mit dem sie das Feld bestellt, wird von einer Gruppe von Arbeitern gezogen, während am Horizont die weithin strahlende Sonne der *Liberté* aufgeht und den unaufhaltsamen Fortschrittsprozeß erhellt: »Elle marche tout de même«. Fast scheint es, als hätte die *Semeuse* aus der Lage, in die Ibels sie versetzt hat, ihre Lehren gezogen. Die in der offiziellen Version fast schwerelose Gestalt wird zu einer bodenständigen Landarbeiterin, die ihre Saat in soliden Furchen ausbringen und so vor den Raben schützen wird. Ihr Weg zum Licht, der sie einer (anarchistischen) Freiheitssonne entgegenführt, ist nicht der propagierte Weg der Republik in Richtung eines technisierten Fortschritts. Vielmehr führt diese Szenerie zurück zu den Wurzeln. Das bäuerliche Milieu der *Semeuse* zeigt sich in seiner Ursprünglichkeit als ein gnadenloser, unromantischer Zustand, in dem es um die Früchte der Arbeit zu kämpfen gilt – zugleich aber als Neuanfang jenseits alter Strukturen. Diese Verpflanzung der Freiheitsidee in ein primitives Umfeld steht in direktem Zusammenhang mit den *milieux libres*, den ländlichen Kolonien, die nach der Periode der anarchistischen Attentate als Gegenentwürfe zur verhaßten bürgerlichen Gesellschaft ihre Blütezeit erlebten. Eine radikale Abkehr von zivilisatorischen Errungenschaften sollte auch alle moralischen Übel überwinden helfen, die allein der modernen, profitgierigen Gesellschaft angelastet wurden[162].

Das Motiv der Raben als Räuber des Saatguts ist auch Thema einer Lithographie von Jules Hénault mit dem Titel *Ah, les sales corbeaux!*[163]. Das Blatt zeigt ein bäuerliches Paar, das aus der Entfernung einen am Horizont auftauchenden Zug von Priestern beobachtet, dem ein Rabenschwarm folgt. Fast scheint es, als würden die Raben sich in die schwarz gekleideten Geistlichen verwandeln, sobald sie den Boden berühren. Die Bedrohung für die Ernte ist präsent, ohne direkt thematisiert werden zu müssen. Das Bild der *Semeuse* wird durch eine vordergründig völlig realistische Szene ersetzt[164]. So soll verdeutlicht werden, daß es das Volk ist, die Schicht der hart arbeitenden Menschen, denen geschadet wird. Der vorher vieldeutige Angriff wird dadurch in den sozialen Bereich versetzt. Zweifellos erwies sich die Dreyfusaffäre auch für die *séparation* des Jahres 1907 als Katalysator, waren daran doch maßgeb-

[162] Zu den *milieux libres* vgl. Jean MAITRON, Le mouvement anarchiste en France, Bd. 1: Des origines à 1914, Paris 1975, S. 382–408. Zu den Verbindungen zwischen Naturismus und Lichtsymbolik vgl. Kap. 9.3.

[163] Dieses Blatt ist Teil einer Kollektion von Künstlerlithographien (30 Illustrationen sowie ein Frontispiz), die Jean Grave, Herausgeber der künstlerisch anspruchsvollen anarchistischen Zeitschrift *Les Temps nouveaux*, seit 1896 in Auftrag gab und zum Kauf anbot. Vollendet war die Serie erst 1903. Die vollständige Sammlung bildete das *Album des Temps nouveaux*. Vgl. DARDEL, Les Temps nouveaux, S. 18–21, sowie: DIES., Les Temps nouveaux 1895–1914. Eine anarchistische Wochenzeitschrift, in: Paris. Belle Époque, Ausstellungskatalog, hg. v. d. Kulturstiftung Ruhr, Essen 1994, S. 91–94, Kat. 353–358. Bei Hénaults Beitrag handelt es sich um Blatt No. 15 des *Album des Temps nouveaux*, erhältlich seit dem 24. 6. 1899.

[164] Zum vordergründigen Realismus in den Beiträgen für das Album vgl. Kap. 4.2.

lich Politiker beteiligt, die auch zur Aufklärung der Affäre beigetragen hatten. Für die linke Agitation aber war die Kirche in das System Republik integriert und nur eine weitere Schattierung des Unterdrückungsmechanismus der herrschenden Klassen. Es gilt also genau zu unterscheiden, ob eine bestimmte Allianz als Gefahr für die Republik verstanden wurde oder als Teil davon. Clemenceau etwa prägte 1898 das Begriffspaar *le sabre et le goupillon*, um verschwörerische Bande zwischen den beiden Institutionen Militär und Kirche auf der gemeinsamen Basis des Antisemitismus anzuprangern, die eine Gefahr für die republikanische Freiheit darstellten[165]: Der mittelalterliche Geist der Kirche, besiegt durch »l'esprit humain révolté«, habe seit dem Machtverlust im Zuge der Revolutionen sein ganzes Vertrauen in die Armee gelegt, um wieder an die Macht zu gelangen[166]. Im September 1899 griff die anonyme Illustration *Le Fétiche*[167] in *Le Libertaire* das Thema auf: Ein auf einen Pfahl gespießter Totenkopf trägt militärische Abzeichen wie Schulterklappen und eine Offiziersmütze. Der Säbel und der Weihwasserwedel, unterhalb des Schädels ineinander gekreuzt, komplettieren das gespenstische Gebilde. Der ›Fetisch‹ ist von einem hellen Lichtschein umgeben, der die Vereinigung der beiden Symbole und der dadurch symbolisierten Prinzipien die Aura des Überzeitlichen und Autonomen verleiht: Eine andere Sonne ist an dem mit schwarzen Vögeln bedeckten Himmel nicht zu entdecken. Die unter dem Totem auf Steinen lesbaren Jahreszahlen 1789, 1830, 1848 und 1871 erinnern an die vergeblichen Versuche, sich von diesem Joch zu befreien: »Quatre révolutions pour aboutir à ça!«

In der anarchistischen Sicht der Dinge also wurden Militär und Kirche durch die als gescheitert empfundenen Revolutionen nur gestärkt. Das Ergebnis ist die Republik im Zeichen ihrer vereinten Machtsymbole. Neben Krieg und Zerstörung verkörpert dieses System die brutal verteidigte Ignoranz. Eine unbetitelte Karikatur von A. G. Wuyts in *Le Libertaire* variiert zwei Monate später das Prometheus-Motiv: Gefesselt an den Felsen der *Ignorance* und bewacht von einem Adler, der in seinen Klauen den Säbel hält, erwartet ein bärtiger Mann seine Bestrafung durch schwarze Raben[168]. Der Anarchist als gescheiterter Lichtbringer[169] wird zum Opfer dieser unheilvollen Allianz – und mit ihm auch das Volk, das er über die Mechanismen dieser Verbindung aufklären wollte. Das Prinzip der Freiheit ist mit diesem korrum-

[165] Georges CLEMENCEAU, Toujours le sabre et le goupillon. À M. le colonel Z. (= *La Dépêche de Toulouse*, 25.1.1898). Vgl. RÉMOND, L'Anticléricalisme, S.205.

[166] »Chassée des admirations par la révolution laïque, expulsée du prétoire même qu'elle a, pendant des siècles, ensanglanté de ses horreurs, n'ayant, d'ailleurs, jamais compté pour son triomphe que sur la puissance de l'épée, elle a mis, depuis la Révolution, toute sa confiance en l'armée« (ibid.).

[167] Veröffentlicht in der Ausgabe 17.9.-23.9.1899.

[168] Ausgabe vom 31.12.1899-6.1.1900.

[169] Zum Prometheusmotiv vgl. auch Kap.3.1.2. und 5.1. Zum Bild des Anarchisten als dem unsteten Wanderer, der so seine Botschaft verbreiten will, vgl. Kap.9.3.

pierten System absolut unvereinbar, der Bruch mit der so wahrgenommenen Republik unabwendbar.

Auf der anderen Seite aber steht immer noch die *République sociale* als Garantin der Rechte der Arbeiterschaft. Der ideelle Konflikt mit der offiziellen Republik trat etwa bei der Enthüllung von Jules Dalous[170] Monument *Le Triomphe de la République* am 19. November 1899 offen zutage.

Die Einweihungsfeier auf der Place de la Nation geriet unversehens zu einer Gegendemonstration der Gewerkschaften, deren Mitglieder – anwesend waren zwischen 300000 und 500000 Menschen – stundenlang an dem Denkmal vorbeidefilierten und somit *ihrer* Republik huldigten[171]. Das Werk des ehemaligen Kommunarden und *dreyfusards* Jules Dalou (1838–1902) gilt gleichermaßen als »contributing to a cult of the Republic and a cult of workers«[172]. Die barock anmutende Vielfigurigkeit des Werkes dient dazu, die Abhängigkeit der Republik von den Leistungen und Idealen des Volkes zu verdeutlichen: Die auf der Kugel der Fortuna schreitende Republikfigur mit der phrygischen Mütze wird auf einem Triumphwagen gezogen, vor den zwei Löwen gespannt sind. Auf diesen sitzt der Genius der Freiheit mit der Leuchtfackel, flankiert wird die Gruppe von den Allegorien *Travail* und *Justice*, während die Personifizierung der *Paix* das Schlußlicht des Zuges bildet[173]. Am Tag nach der Enthüllung, dem 20. November, veröffentlichte *Le Siècle* im Rahmen von Ibels' *Légendes* das Blatt *Allégorie*, auf dem die Figuren der monumentalen Gruppe sich gegen aggressive Angreifer zur Wehr setzen müssen. Der Vertreter des Julikönigtums (mit Birnenkrone und *rifflard*) traut sich zwar nicht an den Löwen vorbei, doch Ratapoil versucht, den Genius der Freiheit von hinten zu erstechen, während ein Vertreter des Militärs ihm die Fackel entreißen will. Auf der anderen Seite muß die Allegorie der *Justice* sich gegen einen Kleriker verteidigen, während der finstere Antisemit Édouard Drumont sich drohend der neben ihr stehenden Kinderfigur nähert. Allein die Republik selbst bleibt auf ihrer erhöhten Position vollkommen unberührt, was den auch im Bildtext angedeuteten Ausgang des Angriffs vorwegnimmt: »Le Triomphe de la République! (D'après Dalou et pour l'histoire.)« Der Vergleich der ein gesellschaftliches und soziales Fortschrittsmodell darstellenden Skulpturengruppe mit der *Vérité en marche* liegt nicht fern. Dabei zeigt sich, daß den traditionellen Republikfeinden – Monarchisten und Klerus – mit dem Militär und den Antisemiten nun neue Kräfte zur Seite gestellt werden, die eine vereinte Gegenwehr der republikanischen Seite erfordern. Ibels' Karikatur entstand wahrscheinlich Tage vor der Enthüllung,

[170] Zu Dalou vgl. HUTTON, Historical Dictionary, Bd. 1, S. 259–261.

[171] Ibid.: Anläßlich der Einweihung verlieh Präsident Loubet Dalou das Kommandantenkreuz der Ehrenlegion, das dieser kurzerhand in seine Tasche steckte womit er seine Meinung über offizielle Ehrungen der Republik unmissverständlich zum Ausdruck brachte.

[172] Ibid., S. 259.

[173] AGULHON, Marianne au pouvoir, S. 77.

so daß die Begleitumstände des Festaktes wohl kaum noch in die Ideengebung miteingeflossen sind[174]. Die Vision des Angriffs bezieht sich somit allein auf das Klima der Dreyfusaffäre, das als ein geschlossener Angriff auf die Republik dargestellt wird[175]. Eine Versöhnung zwischen radikaler Republik und Sozialisten hat dagegen nicht stattgefunden.

Die ideelle Republik, der die Gewerkschaften die Ehre erweisen, ist die *Liberté*, eine Kämpferin für die Rechte des Proletariats, die von ihrem Sockel heruntersteigt und den Demonstrationszug der Arbeiter zum Licht anführt[176]. In noch weitaus monumentalerer Gestalt, mit phrygischer Mütze und Lorbeerkranz und im hellen Lichtschein, stürmt sie in Steinlens Karikatur *L'Avenir*[177] das Parlament, um mit einem Besen für Ordnung zu sorgen: »La Grande: Le bal est fini, les lampions éteints. Allons ouste! mes petites ordures, je viens faire les chambres«. Offensichtlich kann diese Gestalt sich mit diesen Repräsentanten nicht mehr identifizieren: Der Wille zur Freiheit hat sich in ihr bereits emanzipiert.

Das genau gegenteilige Bild einer schwachen, ganz von diesen Repräsentanten abhängigen Republik ohne Willen zur Freiheit zeigt dagegen Adolphe Willette nur ein Jahr später in *L'Assiette au beurre*[178]: Die erleuchtende Funktion der Republik ist völlig verkümmert, als verschüchterte, unterdrückte Frau, die wie zum Hohn die rote Mütze mit der Kokarde trägt, leuchtet sie den unaufhaltsamen Vormarsch der typisierten, fürstlich honorierten Beamten – der eigentlichen Herren – mit einem Kerzenlicht aus: *La République éclairant le monde des fonctionnaires.* Die Abspaltung der Freiheit vom Bild der Republik ist direkt in Steinlens Karikatur *Comme en quatre-vingt-treize* ersichtlich, die am 15. Februar 1902 in *L'Assiette au beurre* erschien (Abb. 77)[179]. Die mit dem

[174] Ibid., S. 77: Das genaue Aussehen des Werkes war seit langem bekannt, da schon anläßlich des *Centenaire* 1889 das Gipsmodell (im Maßstab 1:1) am späteren Standort der Bronzeausführung enthüllt worden war.

[175] Bei der erneuten Veröffentlichung des Blattes in Ibels' Album *Les Légendes du Siècle* sind die zum Denkmal gehörenden Figuren zur besseren Unterscheidbarkeit von den Angreifern dunkel eingefärbt.

[176] Vgl. dazu Kap. 9.3.

[177] *L'Assiette au beurre* No. 15, 11.7.1901 (= *14 Juillet*). Vgl. Langemeyer, Bildwelten II, S. 120, Abb. 193. Das Blatt wird zu Recht in Verbindung gebracht mit Honoré Daumiers berühmter Karikatur *Le Dernier Conseil des ex-ministres* (*Le Charivari*, 9.3.1848), das die Ankunft der lichtstrahlenden Freiheitsallegorie mit der roten Mütze im Kabinett zeigt (ibid., Abb. 194).

[178] No. 90, 20.12.1902 (= *Le Singe*).

[179] *L'Assiette au beurre* No. 46 (= *La Vie facile*). Ein ähnliches Motiv zeigt ein undatiertes Pastellbild von Steinlen mit dem Titel *Poignardons Marianne*, das sich im Musée du Petit Palais in Genf befindet: Im Schutz einer Mauer drückt ein Geistlicher einem bulligen Mann, den er offenbar als Mörder gedungen hat, ein Messer in die Hand, genau in dem Moment, als die von einem hellen Lichtschein umgebene Marianne vorbeikommt (vgl. Cate, Gill, Théophile Alexandre Steinlen, S. 152, Kat. 209; S. 69, Abb. 55). Auch für *Le Chambard socialiste* (24.3.1894) griff Steinlen die Thematik auf, wobei Marianne in der Gestalt eines jungen Mädchens auftritt, die in den Armen eines Arbeiters vor den in einer

Abb. 77 Theophile Alexandre Steinlen: Comme en quatre-vingt-treize. LES GENS DE BIEN *à la brute ignorante: »Ne crains rien, nous sommes là!« – L'*OFFICIER: *»Moi pour t'armer.« – Le* RICHE: *»Moi pour te payer.« – Le* JUGE: *»Moi pour t'acquitter.« – Le* PRÊTRE: *»Et moi pour t'absoudre.«, in: L'Assiette au beurre, 15.2.1902. Sammlung D.K.*

Lorbeerkranz bekrönte Freiheit führt mütterlich die kindliche Republik[180], die vertrauensvoll zu ihr aufblickt. Der gleißend helle Lichtschein, der beide umgibt, steht im krassen Gegensatz zu der undurchdringlichen Finsternis, in deren Schutz hinter einer Mauer die *gens de bien* lauern:

LES GENS DE BIEN à la brute ignorante: Ne crains rien, nous sommes là! – L'OFFICIER: Moi pour t'armer. – LE RICHE: Moi pour te payer. – LE JUGE: Moi pour t'aquitter. – LE PRÊTRE: Et moi pour t'absoudre.

Zum gemeinsamen Anschlag versammelt haben sich also die Vertreter der vier Gruppen, die jede für sich bereits eine Bedrohung darstellen: Militaris-

finsteren Ecke lauernden Angreifern – drei Priestern und einem gedungenen Mörder – sicher ist. Auf vergleichbare Weise kommentierte übrigens Lemot unter dem Pseudonym Uzes am 17.11.1883 in *Le Chat noir* die Politik von Jules Ferry: Dieser hat sich mit seinen Spießgesellen – *La bande de Neuilly* – im Schatten eines Hauses versteckt, um die vorbeikommende *France* zu überfallen. Diese erleuchtet mit ihrem Strahlen die Nacht und trägt eine Leuchtfackel in der hocherhobenen Hand.

[180] Der Titel spielt auf den Ursprung der Republik in der Französischen Revolution an. Gemeint ist also der Ursprung der Republik, fern der politischen Gegenwart. Die lauernde Gefahr stellt diesen idealen Zustand aber sofort in Frage. Deshalb gilt das Blatt zu Recht als pessimistischer Kommentar auf Daumiers triumphierende *Liberté* in der Karikatur *Le Dernier Conseil des ex-ministres*, deren Ankunft die korrupte Juliregierung hinwegfegt (*Le Charivari*, 9.3.1848). Vgl. dazu u.a. LANGEMEYER, Bilderwelten II, S.22f.

mus, Kapitalismus, Justiz und Klerikalismus. Jeder der Repräsentanten ist entschlossen, die noch unerfahrene Republik auf seine Weise zu korrumpieren. Dazu aber – und das ist der Sinn des gemeinschaftlichen Hinterhaltes – muß sie der Obhut der Freiheit entrissen werden. Auf einer zweiten Ebene aber symbolisiert das Kind, dessen Zukunft auf dem Spiel steht, auch das Volk, das auf seinem Weg von der versprochenen Freiheit in das Räderwerk der Machthabenden zu geraten droht. Jules Grandjouan zeigt dies ebenfalls für *L'Assiette au beurre*[181] am traditionellen Beispiel des Scheidewegs (Abb. 78). Eine sich gabelnde Straße führt rechts zur Kaserne, links zur Kirche. Ein Junge, der unter diesen zwei Möglichkeiten wählen soll, ist den ›Überzeugungsversuchen‹ einer verhärmten Nonne auf der einen Seite und der zur alten Vettel verkommenen Republik auf der anderen Seite ausgesetzt. Jede der beiden versucht, den Kleinen am Ohr gewaltsam zu sich zu ziehen: – »Choisis... tu es libre...«

Die entartete, ihren Idealen untreu gewordene Republik unterscheidet sich in nichts mehr von der gierigen Kirche. Jede der beiden will das Kind, und mit ihm das Volk, zum Erhalt der eigenen Macht instrumentalisieren. Die Sonne der Freiheit aber, die am Horizont aufgeht, weist einen dritten Weg, an den beiden Institutionen vorbei, deren strenge Hierarchie durch die ansteigenden Straßen symbolisiert wird. Auf beiden Seiten säumen dazu rauchende Fabrikschlote den Weg und drohen den Himmel zu verdunkeln[182]: Verlust der Freiheit und Ausbeutung sind auf dem Weg zur Kirche wie zur Kaserne vorprogrammiert. Brutale Repressionen von Seiten der staatlichen Institutionen versuchen darüber hinaus, jedes Element der Freiheit zu tilgen. Grandjouan widmet eine allein von ihm gestaltete Nummer der *Assiette au beurre*[183] den *éteignoirs de la pensée*, der Justiz im Kampf gegen die *pensée libre*. Diese, dargestellt als nackte Frau in der Tradition der Wahrheit, versinnbildlicht keine bestimmte, sondern jedwede Denk- und Meinungsfreiheit. Auf dem Titelblatt der Ausgabe versuchen die wie zu einem schwarzen Ungetüm verschmolzenen Richter, die lichtstrahlende, blendendweiße Gestalt unter ihre Roben zu zerren und so den Blicken zu entziehen (Abb. 79). Die Illustration *La Pensée libre* im Innenteil zeigt die Verurteilung der nackten, noch allen ungehindert zur Verfügung stehenden Denkfreiheit: »D'abord elle est indécente! Elle débauche la jeunesse. Étranglez-la!«[184]

[181] *L'Assiette au beurre* No. 155, 10.3.1904 (= *La Liberté de l'enseignement*). Zu diesem Blatt vgl. auch Langemeyer, Bilderwelten II, S. 25 und S. 176, Kat. 136 vgl. dort den Verweis auf ein 1898 von Thomas Theodor Heine für die Münchner Zeitschrift *Simplicissimus* geschaffenes Blatt mit dem Titel *Die Lösung der sozialen Frage*: Dort steht ein Proletarier am Scheideweg zwischen Fabrik und Gefängnis.

[182] Zu diesem Motiv vgl. Kap. 9.3.

[183] *L'Assiette au beurre* No. 244, 2.12.1905 (= *Les Éteignoirs de la pensée*).

[184] Abgebildet in: Jules Grandjouan: créateur de l'affiche politique illustrée en France, S. 121. Vgl. auch Gervereau, Prochasson (Hg.), L'affaire Dreyfus, S. 82, Abb. 15.

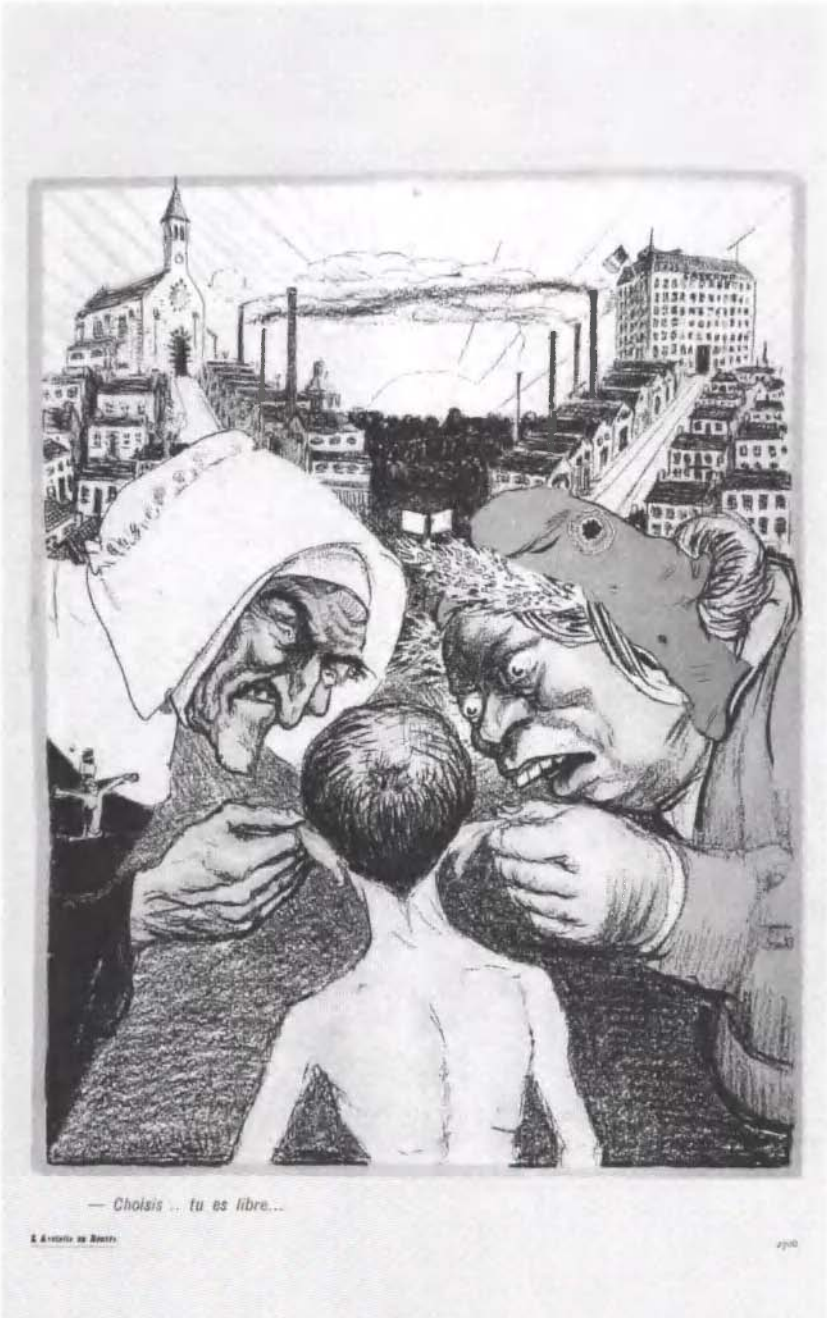


Abb. 78 Jules Grandjouan: – Choisis... tu es libre..., in: L'Assiette au beurre, 10.3.1904. Bibl. Forney, Paris.

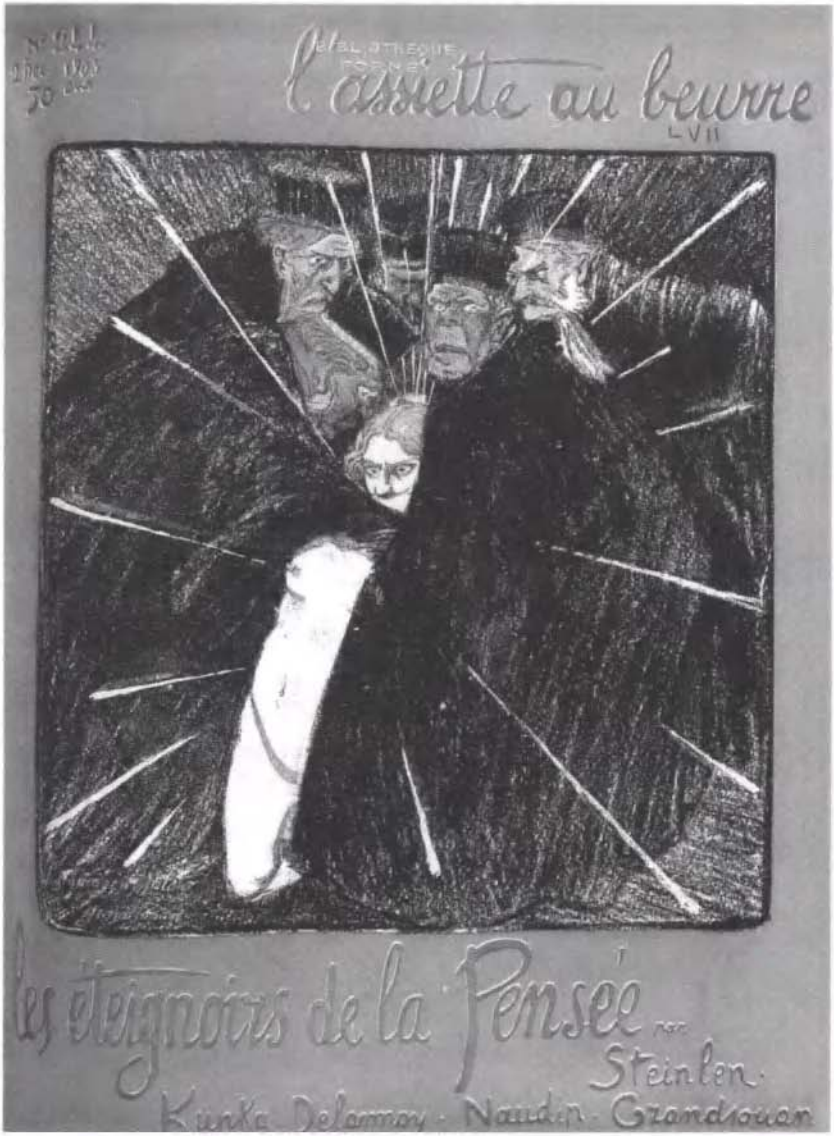


Abb. 79 Theophile Alexandre Steinlen: Les Éteignoirs de la Pensée, in: L'Assiette au beurre, 2.12.1905. Bibl. Forney, Paris.

Wie zuvor die Wahrheit in der Dreyfusaffäre soll nun jede Wahrheitsäußerung im Keim erstickt werden. Die katalysatorische Wirkung der Affäre bewahrheitet sich auch hier. Auch Willette, überzeugter Antisemit, widmet sich dem Thema der juristischen Repression, die er allerdings als Vertuschung und Verschleppung charakterisiert. Sein Bild des Rechtswesens zeichnet er in *Le Triomphe de monsieur Qui-de-Droit*[185]. Dieser ist ein Esel im Schlafrock, der im Lehnstuhl vor sich hindöst, das Gesicht hinter Schal und Brille versteckt. Die Repräsentanten des Staates – teils mit eindeutig typisierten jüdischen Zügen – tragen ihn in einem Triumphzug auf einem Podest, umgeben von den Insignien seiner Macht; Schreibfedern, Tintenfaß und Siegeln. Tropfende, kaum mehr brennende Kerzen stehen dabei ebenso für den Verlust des Lichts der Erkenntnis wie die Legion von Löschhütchen, wovon eines sich drohend auf eine Petroleumlampe senkt[186].

Viele Karikaturen aber bringen zum Ausdruck, daß der Fall Dreyfus das wahre Gesicht der Justiz enthüllt hat, die nun versucht, ihr Ansehen mit drastischen Maßnahmen zu retten – unvereinbar mit der häufig dargestellten Sehnsucht nach wahrer Gerechtigkeit. 1901 entwirft Jouve für *L'Assiette au beurre*[187] das düstere Bild einer gnadenlos richtenden Justiz. Vor einem hoch aufragenden Schafott ist der mit Leichen dicht bedeckte Boden zu erkennen, erleuchtet von einer Laterne, die der sich auf die Guillotine stützende Richter in der hocherhobenen Hand hält. Der Lichtschein, den die Lampe abstrahlt, zeichnet sich vor dem dunklen Hintergrund als Kreuz ab, wodurch angedeutet wird, daß eigentlich die Kirche – schon aufgrund ihrer eigenen inquisitorischen Vergangenheit – hinter dieser harten Rechtsprechung steht. Die unterstellte unheilvolle Allianz von Kirche und Justiz, die ebenso wie das Schreckensbild *le sabre et le goupillon* in der Dreyfusaffäre ihren Ursprung hat[188], bleibt oft auch gegenüber gegenteiligen politischen Ereignissen immun: Im Jahr 1910 sorgte ein Skandal im Rahmen der Liquidationen religiöser Gemeinschaften für Aufregung: Einer der mit den Liquidationen beauftragten Juristen wurde der Unterschlagung von 4 Millionen Francs aus der Liquidationsmasse überführt. Brisant war der Fall nicht nur deshalb, weil die Integrität des laizistischen Staates gefährdet schien, sondern auch, weil das geschätzte Vermögen der Orden von 1 Milliarde Francs der Schaffung von Rentenfonds für Arbeiter und Bauern zugute kommen sollte, die schon seit 1901 diskutiert

[185] No. 90, 20. 12. 1902 (= *Le Singe*).

[186] Zur Symbolik der Lampe und ihrer Löschbarkeit in der Dreyfusaffäre vgl. Kap. 8.2.2. Vgl. zum Paar Petroleumlampe – Löschhütchen auch Kap. 6.2.1.

[187] *L'Œuvre: Est-il nécessaire que la justice des hommes aboutisse au charnier?*, in: *L'Assiette au beurre* No. 34, 23. 11. 1901 (= *Vengeances sociales*).

[188] Die naheliegendste Verbindung stellte dabei im Brennpunkt der Affäre zweifellos zunächst die Verbindung zwischen Justiz und Militär dar, wie etwa auf Hermann-Pauls Karikatur *Après l'acquittement d'Esterhazy*: Der Säbel vereint sich mit einem Sitzleder als Symbol der Beamten und Juristen, beides von einem Lichtschein umgeben. Vgl. HERMANN-PAUL: 200 dessins, Blatt 8. Vgl. dazu HERMANN, Dreyfusaffäre, S. 110, Abb. 26.

Abb. 80 Theophile Alexandre Steinlen: Justitia, in: L'Assiette au beurre, 26.2.1902. Sammlung D.K.

wurden[189]. Trotz der offenen Kritik an diesem Fall und anderen Unregelmäßigkeiten unterstellte die sozialistische Bildpresse eine Verschwörung zwischen Justiz und Kirche, die angesichts der realen Vorkommnisse absurd scheint: Der seinerzeit engagierte *dreyfusard* Ibels greift für *L'Action quotidienne*[190] das Motiv der Wahrheit im Brunnen[191] – *au fond du puits* – wieder auf. Die nackte Allegorie betrachtet die im knietiefen Wasser schwimmenden Hüte eines Richters und eines Priesters, die ihrerseits beide ängstlich über den Rand lugen:

»La Vérité: Ce n'est pas la première fois que la toque de Thémis et le chapeau de Basile se trouvent ici réunis!« Die Unauflösbarkeit dieser Verbindung rührt nicht zuletzt daher, daß die Sehnsucht nach der wahren Gerechtigkeit unverkennbar religiöse Züge annahm. Die übersteigerte Erlösungserwartung kommt auch in der von Steinlen gestalteten Nummer der

[189] Bonnefous, Histoire politique, S. 173–175.

[190] *L'Action quotidienne. Supplement litteraire et artistique*, 19.3.1910.

[191] Eine Häufung des Motivs der aus dem Brunnen steigenden Wahrheit ist in der radikal antiklerikalen Zeitschrift *La Calotte* zu beobachten: Vgl. 12.7.1907: »L'Homme des tenebres. – Mort! Oui, mort à la Vérité!« (Ein Priester ermordet die nackte Wahrheit auf dem Grund des Brunnens); 11.9.1908: *Comment ils font la lumière*: Die aus dem Brunnen steigende Wahrheit wird von zwei Priestern mit dem Löschhut bedeckt: »Basile. – Il n'y a encore que l'Eglise pour enseigner la vérité«. 31.3.1911: *L'Éteignoir*: Ein Priester versucht, die Fackel der allegorischen nackten Wahrheit mit dem Schriftzug *Verite* zu löschen: »Je n'arriverai donc jamais à eteindre son flambeau«; 3.11.1911: *La Verite*: Die mit dem Siegel aus dem Brunnen steigende nackte Wahrheit treibt die Priester zurück: »Arrière, noiraud infect, et place à la Verite!!!«.

Assiette au beurre mit dem Motto *Justice* zum Ausdruck[192] (Abb.80): Seine Illustration *Justitia* zeigt die ausgebeutete, teils am Boden liegende Masse, die sich hoffnungsvoll dem sich aufhellenden Himmel zuwendet. Die Identität der Gerechtigkeit bleibt offen, wodurch ihr extrem aufgeladener Verheißungscharakter noch gesteigert wird. Bereits 1896 läßt die Lithographie *L'Aube* von Jehannet für das *Album des Temps nouveaux* die Sonne *Justice* am dunkel verhangenen Himmel aufgehen[193]. Vier Jahre später erscheint als Blatt 21 des Albums Félix Vallottons *La Débâcle*[194], in dem die Sonne der *Justice* ihren Sieg über Kirche, Militär und Justiz davonträgt. Leblos liegen die drei Gestalten am Boden, während die schwarze Wolke, aus der die Sonne *Justice* sich gerade befreit, zerreißt. Die siegreiche Sonne garantiert die Freiheit. Die Emanzipation der Freiheit von der Republik bereitet auch den Weg für eine neue Sonne, die ganz allein denen gehört, die bisher im Dunkeln waren.

[192] *L'Assiette au beurre* No.47, 26.2.1902 (= *Justice. La vision de Victor Hugo*).

[193] Blatt 5 der Sammlung, angeboten ab 28.11.1896. Vgl. DARDEL, Les Temps nouveaux, S.52, Kat.62.

[194] Holzstich, ausgeführt von G. Berger nach dem Entwurf von Félix Vallotton. Ibid., S.55, Kat.80. Vgl. auch KLEEBLATT, The Dreyfus Affair, S.255, Abb.182.

9. »COMPAGNONS, LE GRAND SOLEIL ROUGE BRILLERA, BRILLERA DEMAIN!« LICHT UND FINSTERNIS IN DER BILDWELT VON SOZIALISMUS UND ANARCHOSYNDIKALISMUS

9.1. »Ville Lumière – ville des lumières«? Der Lichtmythos von Paris und die soziale Frage

9.1.1. »Le grand cierge de la terrible procession des malheureux« Die Straßenlaterne als Irrlicht der Armen

Die Beschreibung des Proletariats als ›lichtloser‹ Teil der Gesellschaft erscheint als Metapher für Armut und Benachteiligung geläufig und einleuchtend. Nichtsdestoweniger ist dieser Bildkomplex keineswegs eindimensional. Seine Vielschichtigkeit zeigt vielmehr, daß sich traditionelle Nacht- und Finsternissymbole gerade aufgrund ihrer Verbindung mit dem Zeichensystem der modernen Großstadt als tragfähig erwiesen: Die Identifikation des Proletariers mit dem System der Finsternis erschien im Stadtraum als absolut[1]. Die finstere Welt der Unterschichten ist Teil einer Geschichte der Lichter der Großstadt. Beide Welten existierten nebeneinander, die Lichtarmut der einen trat erst im Lichtschein der anderen zutage. Die Gleichsetzung von Armut und Dunkelheit führte im 19. Jahrhundert rasch zu einer Verschmelzung beider Komponenten zum bedrohlichen Gegenbild der Großstadtwelt[2]. So erschien die ›dunkle‹ Seite der Gesellschaft als Verneinung, mehr noch, als Gefahr für das im Symbolsystem der durch den Fortschritt verwirklichten *lumières*:

[1] Zur Nacht als veritabler Karikatur der Welt des künstlichen Lichts vgl. KNEISSL, Réflexions.

[2] Die Unübersichtlichkeit dieser dunklen Welt wird häufig mit dem Labyrinth verglichen, das von Menschen bewohnt wird, die nicht von der gleichen Art wie die der besser gestellten Schichten zu sein scheinen: Vgl. Yi-Fu TUAN, Landscapes of Fear, New York 1979, S. 167: »A sprawling metropolis or industrialized town was often described as grotesque and lurid, labyrinthine and obscure. Its people – dark and stunted in comparison with the well-fed members of the upper middle class – seemed invincibly alien, pagan, and hostile«. Diese Vision prägt auch den Weg in das dunkle Paris in Victor Hugos Roman *Les Misérables*. Vgl. dazu Claudette COMBES, Paris dans *Les Misérables*, Nantes 1981, bes. S. 210–280. Allg. zu den dunklen Visionen von Paris in der Literatur vgl. Peter COLLIER, Nineteenth-Century Paris: Visions and Nightmares, in: Edward TIMMS, David KELLY (Hg.), Unreal City, Manchester 1985, S. 25–30. Zur soziologischen Gleichsetzung der *classes laborieuses* mit den *classes dangereuses* seit Beginn des 19. Jahrhunderts vgl. Louis CHEVALIER, Classes laborieuses, bes. S. 557–561: Der als obskur empfundene Teil der Bevölkerung wurde tatsächlich auch in biologischer Hinsicht als ›anders‹ eingestuft.

[...] the public provision of light represented a triumph over social and cultural ›darkness‹; light meant *lumières* in more than one sense; the project of the illuminated city was connected with, and even captured, the older idea of the enlightened city[3].

Zudem war die traditionelle Tag-Nacht-Unterteilung um 1900 noch tief im Bewußtsein verankert[4], weshalb auch die Sprache der Gegensätze von Licht und Finsternis in die Ära der angeblich besiegten Nacht Einzug hielt – um so mehr, als die Brüche dieses Ideals unübersehbar waren. Unter diesem Aspekt diskreditierte sich das weithin gerühmte Licht von Paris nur als der epigonale, oberflächliche Glanz des II. Empire[5], fortgeführt in äußerlichen Manifestationen wie den Weltausstellungen[6], die ihre visionären Versprechen nicht halten konnten. Dies spiegelte auch die Wahrnehmung der wichtigsten Lichtquelle im städtischen Raum, der Gaslaterne. Schon die Beleuchtungspolitik der Julimonarchie zeugte hierbei von der Vernachlässigung der Arbeiterviertel[7]. In Haussmanns Umgestaltungskonzept war der *bec de gaz* ein unabdingbares Requisit zur Zivilisierung des nächtlichen Raumes[8], das schon durch die gleichmäßige Reihengliederung und die jeweilige stilistische Angleichung an das urbane Ambiente ein wesentliches Element der Neuordnung von Paris

[3] PRENDERGAST, Paris, S. 32 (Hervorhebung von Prendergast).

[4] Zur Geschichte der Nacht als Zeit undurchdringlicher Finsternis vgl. Jean VERDON, La nuit au Moyen Âge, Paris 1994. Zur sozialgeschichtlichen Komponente der Tag-Nacht-Arithmetik im 19. Jahrhundert vgl. Alain CORBIN, L'arithmétique des jours au XIX^e siècle, in: DERS., Temps, S. 9–22. Die Geschichte der Pariser Nacht im 19. Jahrhundert schrieb DELATTRE, Les douze heures noires. Leider räumt das umfangreiche und äußerst informative Werk der III. Republik nur einen sehr begrenzten Raum ein. Delattres Augenmerk liegt auf der Epoche von 1830 bis 1860, »un moment clé, celui du passage complexe d'une culture nocturne à une autre« (S. 559.) Zur Großstadtnacht vgl. auch Joachim SCHLÖR, Nachts in der großen Stadt. Paris, Berlin, London 1840–1930, München 1991. Zum Vordringen der künstlichen Beleuchtung vom 17. bis zum 19. Jahrhundert in Frankreich allg. vgl. ROCHE, Histoire, S. 122–138.

[5] Für die ungebrochene Faszination von Haussmanns Paris spricht auch der Charakter des Nachtstücks in der französischen Malerei um 1900. Vgl. William SHARPE, The Nocturne in Fin-de-Siècle Paris, in: COOPER, DONALDSON-EVANS (Hg.), Modernity, S. 112: »For Parisian artists such as Degas, Seurat, and Pissarro were already captivated by the flare of gas and the glare of reflected artificial light. Unlike London artists who concentrated on dreamy nocturnal river views, these French painters sought to capture the brightly lit social activity of Haussmann's redeveloped Paris«.

[6] Zur Symbolik der Weltausstellungen vgl. Kap. 7.1.2.

[7] DELATTRE, Les douze heures noires, S. 102. Paris war hierbei keineswegs ein Vorreiter. Zwar wurde das erste Pariser Gaswerk bereits 1819 gegründet, doch erst 1829 gelangte die Gasbeleuchtung der Straßen über das experimentelle Stadium hinaus, von einer größeren Verbreitung konnte erst um 1840 die Rede sein, wohingegen in London die Ära der Gasbeleuchtung bereits 1806 begann. Vgl. dazu BLÜHM, LIPPINCOTT, Light, S. 182; REBSKE, Lampen, S. 32. Zum Gleichgewicht von Luxus und Sicherheitsbedürfnis in der Beleuchtungspolitik des 19. Jahrhunderts vgl. allg. Mark J. BOUMAN, Luxury and Control. The Urbanity of Street Lighting in Nineteenth-Century Cities, in: Journal of Urban History 14 (1987), S. 7–37.

[8] DELATTRE, Les douze heures noires, S. 85. Zur Laterne als Ordnungssymbol vgl. auch Kap. 5.2.

darstellte[9]. Von einer gleichmäßig erhellten Ville Lumière[10] konnte aber keine Rede sein[11]:

À la fin du Second Empire, l'insatisfaction avait pris une coloration plus nettement politique: à l'heure du bilan, le Paris haussmannisé apparaissait bel et bien comme la vitrine du régime, mais pour le meilleur et pour le pire. Le fossé d'obscurité semblait s'être encore creusé entre les nuits ›sibériennes‹ des quartiers excentriques et les nuits scintillantes, comme orientales, des quartiers rénovés[12].

Sollte die Vorantreibung der Gasbeleuchtung also tatsächlich im Fahrwasser der *lumières* gediehen sein, so mußte sie angesichts dieser Bilanz als gescheitert gelten[13].

[9] Williot, Naissance, S. 454: »Les réverbères participaient à la recherche des proportions et de l'harmonie des espaces. La nouvelle rue, large, salubre, ordonnée, recevait sa clarté de ce trait lumineux régulier. La disposition de l'éclairage en bordure des rues et non plus en suspension au milieu de la voie ou simplement dégagée des murs fut donc systématisée, en tout cas sur toutes les nouvelles percées«. Vgl. dazu auch Blühm, Lippincott, Light, S. 156. Zu Haussmanns Beleuchtungskonzept vgl. François Loyer, Paris XIX^e siècle. L'immeuble et la rue, Paris 1987, S. 306–312. An prestigeträchtigen Plätzen wurden besonders dekorative Laternen aufgestellt. Die wichtigste Quelle stellen hierbei die Fotografien von Charles Marville dar, der seit 1865 etwa hundert verschiedene Typen in der ganzen Stadt festhielt. Vgl. Marie de Thézy, Marville – Paris, Paris 1994, S. 26f. Vgl. auch Marc Gaillard, Paris Ville Lumière, Paris 1994.

[10] Zur Verbreitung dieses Begriffs um 1900 vgl. Pascal Ory, Le mythe de Paris, Ville Lumière, dans les années 1900, in: Pierre Milza, Raymond Poidevin (Hg.), La puissance française à la Belle Époque: mythe ou réalité?, Paris 1992, S. 125: »[...] la notion de Ville Lumière résume en effet assez bien l'ensemble des caractères attribués à la capitale de cette époque«. Vgl. z. B. Jan Rosmer, Promenade de deux enfants à travers Paris, Paris 1903, S. 18: »Aujourd'hui, Paris est le centre de toute splendeur, de toute beauté, de toute intelligence, de toute richesse. C'est le point de départ de toute idée neuve, de toute tentative d'art intéressante, de toute civilisation«.

[11] Williot, Naissance, S. 453f.: In den Faubourgs Saint-Jacques, Saint-Marcel und Saint-Antoine etwa waren die alten Öllaternen noch immer stark vertreten, lediglich die durch diese Gebiete führenden neuen Boulevards waren mit Gasbeleuchtung ausgestattet. 1859 war das Verhältnis von Öl- zu Gaslaternen in ganz Paris 1:4; 1865 bereits 1:8, doch noch am Ende des II. Empire zählten die erwähnten Faubourgs 1500 Öllaternen, und damit die Hälfte des noch erhaltenen Bestandes. Unter der III. Republik wurde der Bestand schnell erheblich reduziert. Im Mai 1873 zählte Maxime Du Camp noch 898 Öllaternen, fast 30 weniger als zu Beginn des Jahres: »Croirait-on qu'à l'heure qu'il est [...] on trouve encore dans Paris le vieux réverbère, le réverbère graisseux, n'éclairant pas, pendu comme un malfaiteur et représentant le dernier vestige d'un âge oublié? [...] Que fait-il au-dessus de nos voies publiques? Il proteste en faveur d'un passé qui ne reviendra pas et n'a plus de raison d'être« (Maxime Du Camp, Paris. Ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Bd. 5, Paris ³1875, S. 307). Hält man sich vor Augen, daß die Öllaternen bei ihrer Einführung 1745 als der Sieg über die Nacht gefeiert wurden (vgl. Désile, Généalogie, S. 143), so verdeutlicht sich das mit der Beleuchtung stetig wachsende Bedürfnis nach immer hellerem Licht.

[12] Delattre, Les douze heures noires, S. 106. Die Bezeichnung *Sibéries* geht zurück auf Lazare, Quartiers, S. 63. Zitiert in Kap. 5.1.

[13] Zu der Übertragung der Lichtverbreitung durch Laternen auf die Frage des Kolonialismus im II. Empire bei Honoré Daumier vgl. Kap. 3.2.2.

Die Finsternis in der Ville Lumière schrieb sich im kollektiven Gedächtnis weiter fest, denn auch unter der Republik wurden die vornehmeren Stadtteile wesentlich besser mit Gaslaternen ausgestattet als die ärmeren[14]. Wenn auch im Zuge der allmählichen Elektrifizierung seit den 1880er Jahren die Beleuchtungslandschaft von Paris nur sehr allmählich vielfältiger wurde[15], so erhielt das Bild der ungleich und ungleichzeitig am Lichtfortschritt teilhabenden Gesellschaft dennoch bald noch schärfere Züge. Das Lichtbedürfnis nämlich stieg proportional zu dem, was technisch machbar war – und somit erheblich schneller, als die Maßnahmen zur Intensivierung der Straßenbeleuchtung fortschritten. Zwangsläufig erschien so fahl und unzureichend, was noch wenige Jahre zuvor als sonnengleich gepriesen worden war. Eine kontinuierliche Steigerung der Helligkeit schien so der einzige Ausweg aus dem Rückfall in die Dunkelheit – oder vielmehr die ›gefühlte‹ Dunkelheit – zu sein: »Nos devanciers n'ont pas souffert de leur obscurité; pour que nos successeurs jouissent longtemps de leur lumière, il faudra qu'ils multiplient sans cesse son intensité«[16]. Die Notwendigkeit und Möglichkeit, die Beleuch-

[14] Williot, Naissance, S. 452f.: Zwar erhöhte sich die Zahl der Gaslaternen im Vergleich zum Empire. 1861 zählte man 111 Gaslaternen pro 10000 Einwohner gegenüber 1880: 189 Gaslaternen pro 10000 Einwohner. Dabei waren aber große Ungleichheiten zwischen den Arrondissements festzustellen: »Finalement, la géographie de l'éclairage ne fut pas bouleversée. La concentration des réverbères au cœur de Paris accentua la situation antérieure. La présence de plusieurs foyers d'activité – l'Hôtel de Ville, les Halles, plusieurs théâtres, les Tuileries, la poste centrale, le Palais-Royal, mais aussi des banques, des boutiques en grand nombre, des restaurants – suscitait les illuminations«.

[15] Das Jahr 1889 markiert den Beginn ernsthafter Versuche einer elektrischen Straßenbeleuchtung in Paris, die sich aufgrund von Kostenfragen und unterschiedlicher Systeme jedoch nur langsam entwickelte und immer wieder zugunsten der Gasbeleuchtung zurückgefahren wurde. Vgl. dazu Beltran, Ville Lumière, S. 185–191. Vgl. Gaillard, Paris Ville Lumière, S. 44: 1894 gab es in Paris 50000 Gaslaternen, aber nur 461 elektrische. Dabei handelte es sich noch um Bogenlampen, die nach dem Prinzip der elektrischen Verbrennung funktionierten. (vgl. dazu Kap. 6.2.2). Auch dieses System wurde im Laufe der Jahre als nicht mehr zureichend empfunden. Henri Maréchal etwa schlägt in seiner 1894 publizierten Analyse vor, die dunklen Zonen der mit Bogenlaternen beleuchteten Avenue de Clichy durch die Installation von Intensivgaslaternen, den *becs à récupération*, aufzuwerten. Vgl. Maréchal, L'éclairage, S. 183f. Vgl. Beltran, Ville Lumière, S. 345: In den Jahren 1911 bis 1913 wuchs die Zahl der Gaslaternen in Paris noch immer um bis zu 5% jährlich an. 1913 gab es neben mehr als 60000 Gaslaternen nur ca. 2000 elektrische Laternen in Paris. Vgl. Marie de Thézy, Histoire du mobilier urbain parisien du Second Empire à nos jours, in: Paris, la rue. Le mobilier parisien du Second Empire à nos jours à travers les collections photographiques de la bibliothèque historique de la Ville de Paris, Ausstellungskatalog, hg. v. Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Paris 1976, S. 23: Erst nach dem Ersten Weltkrieg konnte die elektrische Beleuchtung allmählich aufholen. Doch noch bis 1930 existierten Gas und Elektrizität bei der Straßenbeleuchtung nebeneinander her. Vgl. Beltran, Carré, La fée et la servante, S. 197. Dazu auch Alain Beltran, Du luxe au cœur du système. Électricité et société dans la région parisienne (1880–1939), in: Annales 44 (1989), S. 1113–1136.

[16] Avenel, Le mécanisme, S. 852. Tatsächlich wurde die Vorstellung eines unendlich steigerbaren Lichts als durchaus realistisch eingestuft, wie der Text weiter ausführt: »Le

tung zu verbessern, rückte folglich ins Bewußtsein einer breiten Öffentlichkeit[17].

Der Konkurrenzkampf mit der Elektrizität veranlaßte die monopolistische Compagnie parisienne d'éclairage et de chauffage par le gaz seit den späten 1870er Jahren, verstärkt in die Entwicklung einer besseren Beleuchtung zu investieren[18]: Sowohl der 1878 konzipierte *bec intensif* (*bec Quatre-Septembre*) als auch der weiter entwickelte *nouveau bec intensif* (*à récupération*) blieben jedoch kostspielige Luxusbeleuchtungen[19]. Erst das 1886 von dem österreichischen Ingenieur Auer von Welsbach entwickelte Gasglühlicht[20], in Frankreich als *bec Auer* bekannt, war durch ein strahlend weißes Licht und erheblich reduzierte Kosten ein ernstzunehmender Konkurrent für die elektrische Beleuchtung[21]. 1894 wurden die ersten *becs Auer* in Paris aufgestellt[22]. Ein 1895 entstandenes Werbeplakat zeigt eine in ihrem Lichtschein förmlich berstende *bec Auer*, die einen offenen Platz dominiert, angestaunt von einem jungen Mädchen mit einem kleinen Jungen an der Hand[23]. Die so suggerierte nächt-

domaine de l'éclairage n'est-il pas extensible à l'infini? Les savants ont calculé que celui dont Paris dispose est dix mille fois moindre que la quantité de lumière solaire normalement répandue dans la ville. Avant de s'éclairer *a giorno*, comme on dit, il y a donc pas mal à faire«.

[17] Der Karikaturist Albert Robida etwa entwarf 1892 in seinem fantasievoll illustrierten Werk *La Vie électrique* die kühne Zukunftsvision eines mithilfe der Elektrizität taghell erleuchteten nächtlichen Paris. Der zeitgenössische Kommentar von Brisson, Nos humoristes, S. 104, veranschaulicht, wie die Ville Lumière zeitgleich wirklich wahrgenommen wurde: »À la petite ville tortueuse et sombre, vaguement éclairée par des lanternes et des torches, succède la cité de l'avenir, immense, somptueuse, percée de larges voies, illuminée par des astres factices qui suppriment les ténèbres et y font régner une clarté éternelle«. Dennoch war Paris natürlich privilegiert. Während in anderen französischen Städten nach Mitternacht oft jede zweite Laterne gelöscht wurde, und in Vollmondnächten nur ein kleiner Teil entzündet wurde, begnügte man sich in Paris damit, nach Mitternacht einige Leuchtkörper der mehrflammigen *becs intensifs* und *becs à récupération* zu löschen. Vgl. dazu Maréchal, L'éclairage, S. 94.

[18] Ibid., S. 11: »Il a fallu le stimulant de l'éclairage électrique pour que les appareilleurs se missent en frais d'un peu d'imagination«.

[19] Zum *bec intensif* = *bec Quatre-Septembre* als republikanisches Lichtsymbol vgl. Kap. 6.2.2.

[20] Zum Prinzip vgl. Schivelbusch, Lichtblicke, S. 52: Das Prinzip des Gasglühlichts bestand in einem speziellen Glühstrumpf, der durch einen Bunsenbrenner zur Weißglut gebracht wurde. Die dadurch erreichte Überwindung der offenen Gasflamme und der damit verbundenen Gerüche machte das Gasglühlicht auch für den Wohnbereich besonders interessant. Vgl. dazu auch Beltran, Carré, La fée et la servante, S. 203.

[21] Maréchal, L'éclairage, S. 11, lobt am *bec Auer* »sa belle et saine lumière«. Bis 1899 sollte der *bec Auer* sowohl den *bec intensif* als auch den *bec intensif à récupération* fast verdrängen. Vgl. Thézy, Histoire, S. 23. Die schlechte Beleuchtung unterprivilegierter Zonen blieb von diesem Wandel unberührt.

[22] Maréchal, L'éclairage, S. 11. Vgl. auch Defrance, Histoire, S. 108: »L'enthousiasme parisien, devant cette modification, ne fut pas moindre que les précédents«.

[23] Étienne Moreau-Nélaton, *Bec Auer – Incandescence par Gaz – Pétrole*, 1895. Farblithografie, Kunsthalle Bremen. Abgebildet bei Blühm, Lippincott, Light, S. 209.

liche Sicherheit und Helligkeit war in der Tat nach wie vor nur auf großen Plätzen und Boulevards gegeben. Der seit dem II. Empire in Paris stetig vorangetriebene Fortschritt bei der öffentlichen Beleuchtung, als dessen Höhepunkt Eugène Defrance 1904 den *bec Auer* rühmte, fand vielerorts in der Hauptstadt schlichtweg nicht statt:

Que de progrès, que de perfectionnements apportés dans l'éclairage public de Paris! Le nombre des becs de gaz est triplé; la lumière a gagné, grâce à une vérification plus scrupuleuse du pouvoir éclairant. Et partant du simple bec papillon jusqu'au bec Auer, que d'expériences ont eu lieu dans le but d'obtenir toujours un éclairage plus intense! [...] Puis, la forme des nouveaux candélabres est plus élégante, plus favorable à l'éclairage, en raison de la diminution sensible des ombres portées et des réflecteurs émaillés blancs, qui étalent bien mieux la lumière sur le sol[24].

Grundsätzlich ist festzustellen, daß die in Karikaturen und sozialkritischen Darstellungen vorherrschende Lichtquelle bis ins 20. Jahrhundert hinein der unter dem II. Empire installierte Kandelaber in der Gestaltung von Oudry ist (Abb. 81), bestückt mit den im oben zitierten Text genannten einfachen, wenig lichtintensiven *becs papillon* (Abb. 82)[25]. Diese in weiten Teilen von Paris lange dominierenden Relikte der Ära Haussmann wurden so zum Merkmal von Seitenstraßen und ärmlichen Gegenden: »il [= l'éclairage public au gaz] n'était plus, à la fin du siècle, le procédé associé au luxe du cœur de la ville. Il devint par contre l'éclairage des rues secondaires lorsqu'elles n'étaient pas raccordées à l'électricité«[26]. Henri Maréchal wies in seiner 1894 publizierten

[24] Ibid.

[25] Zu den herkömmlichen, seit dem II. Empire verbreiteten Gaslaternene vgl. MARÉCHAL, L'éclairage, S. 92: »Les becs papillon sont placés dans des lanternes vitrées en laiton, ornées d'un chapiteau. [...] Ces lanternes sont à quatre panneaux, dont l'un est mobile pour le nettoyage. Le chapiteau est percé d'ouvertures verticales par lesquelles s'échappent les produits de la combustion« (vgl. Abb. 82). Die Schemazeichnung (Abb. 81) zeigt sehr genau die spezifische Form der Kandelaber von Oudry mit dem Girlandendekor, das auch auf vielen Karikaturen deutlich erkennbar ist. Trotz seiner ansprechenden Gestaltung, die auch Maréchal hervorhebt, war der Kandelaber Oudry für die Lichtverteilung nicht optimal. Die allmähliche Ersetzung durch »un certain nombre de types de candélabres plus luxueux que le modèle Oudry« begann noch unter dem II. Empire. Vgl. THÉZY, Histoire, S. 21f.

[26] WILLIOT, Naissance, S. 608. Die im Vergleich zu hellen Plätzen völlig andere Seherfahrung in dunklen Seitengassen beschreibt ein medizinischer Text des Jahres 1880 als schockartiges Erlebnis: »l'effort, l'impression pénible existent, quand le regard, quittant l'avenue, se perd dans une rue latérale où vacille un maigre et terne bec de gaz. Ici, l'obscurité non vaincue, une faible auréole, pâle ou rougeâtre, à peine suffisante pour éviter les accidents, à l'entrée d'une porte, à la marche d'un escalier; la misère, en un mot, ou la parcimonie douloureuse de la lumière. La pupille se dilate péniblement, la rétine s'étale pour absorber la moindre ligne lumineuse«. Vgl. PONCET DE CLUNY, De l'éclairage, S. 627. Ähnlich wie in Paris verlief die Entwicklung in Berlin. Anläßlich der Installation neuer elektrischer Laternen nach dem System von Edison auf den großen Plätzen schreibt die *Illustrirte Zeitung* im Jahr 1882 (No. 300): »wer aus einer der gasbeleuchteten Seitenstraßen auf einen der [...] Plätze einbog, der hatte den Eindruck, als ob er aus einem halbdunklen Gang unvermuthet in einen taghellen Saal trete«. Vgl. SCHLÖR, Nachts in der großen Stadt, S. 66. Eine detaillierte Beschreibung der Lichtwirkung der Gaslaternen findet sich bei

Figure 36.
Lanterne carrée pour bec papillon.

Figure 37.
Lanterne ronde pour bec papillon.

Abb. 81 Kandelaber Typ Oudry (Henri MARÉCHAL, L'eclairage à Paris. Étude technique des divers modes d'eclairage employes à Paris, Paris 1894, S. 95.) Bibl. Sainte-Genevieve, Paris.

Figure 40.
Candélabre nouveau modèle (candélabre Oudry).

Abb. 82 Gaslaternen bec papillon (MARÉCHAL, L'eclairage, S. 92.) Bibl. Sainte-Genevieve, Paris.

Untersuchung der Pariser Beleuchtungslandschaft deutlich auf die völlig unzureichende Lichtintensität der alten *becs papillon* hin: »À notre avis ce bec, qui pouvait paraître très convenable aux débuts de l'industrie du gaz, devrait être remplacé par un bec trois ou quatre fois plus intense«[27]. Zudem galt das Gaslicht der alten Laternen wegen der austretenden Dämpfe als ungesund und den gestiegenen Anforderungen an die Hygiene im öffentlichen Raum nicht mehr angemessen[28].

Auch in der Poesie wurde die alte Gaslaterne zum melancholischen Topos von Verlassenheit und zum Symbol des Scheiterns eines schwachen Lichts im Angesicht der Finsternis.[29] Exemplarisch dafür steht das Gedicht *Le Réverbère* von Émile Dutiers in *Le Courrier français*[30], dessen letzte Strophe lautet: »Tu sembles, lumière impassible, / Sous les flocons silencieux, / Le grand cierge de la terrible / Procession des malheureux«.

Die dazugehörige Illustration von Oswald Heidbrinck zeigt die auf ihrem hohen Mast thronende Laterne, deren Licht allzuweit entfernt ist von der darunter in der eiskalten Winternacht vorbeiziehenden Masse (Abb. 83). Keiner schenkt dem Licht Beachtung, das nur dazu dient, die von Hoffnungslosigkeit gezeichneten Gesichter zu beleuchten. Das von oben herabstrahlende Laternenlicht, das eine lange Tradition als Obrigkeitssymbol hat[31], wird zum Synonym einer republikanischen Politik, die nicht imstande ist, das Volk zu erreichen, sondern ihr Licht nutzlos in die Dunkelheit abstrahlt.

August Endell, Die Schönheit der großen Stadt, Stuttgart 1908, S. 63: »[hier] ist die Straße ganz mit Dunkel erfüllt, und die seltenen Gaslaternen brennen wie in kleinen Käfigen, die sie sich gleichsam in die Luft höhlen. Sie haben einen unsicheren Lichtkranz um sich, aber der reicht kaum einige Meter weit; darüber hinaus wirken sie nur als Lichtpunkte, während die starken Lichtquellen riesige Gewölbe in die Luft höhlen, die ganz und gar von Licht erfüllt sind«.

[27] Maréchal, L'éclairage, S. 473. Ganz am Ende seines Textes weist der Autor noch einmal auf diesen Mißstand hin, dessen Behebung er in seinem abschließenden Satz interessanterweise mit dem Fortschritt gleichsetzt: »Il y a, encore de ce côté, bien des progrès à réaliser« (ibid., S. 493).

[28] François Cardon, Fabienne Cardot (Hg.), Histoire générale de l'électricité en France, Bd. 1: Espoirs et conquêtes 1881–1914, Paris 1991, S. 383f.: »La lumière électrique vient donc apporter une réponse appropriée à l'une des aspirations les plus exigeantes des sociétés européennes de la fin du XIX^{e} siècle: celle d'une vie saine et d'une hygiène exigeante. C'est une nouvelle relation entre l'homme et son environnement qui s'élabore. L'électricité n'est en somme qu'une des formes de l'hygiénisme. L'obscur est assimilé au sale et à la maladie. La lumière, à la propreté et à la santé«. Zur Hygienefrage des elektrischen Lichts im privaten Bereich vgl. bes. Alain Beltran, Patrice A. Carré, Histoire de voir. Éclairage électrique et vie privée au tournant du siècle, in: Lumières, je pense à vous, Ausstellungskatalog, Paris 1985, S. 30–39.

[29] Vgl. z. B. Tancrède Martel, Une vieille lanterne: »Sa lueur ne porte pas loin; / Elle éclaire à peine le coin / De la rue. Il n'est pas besoin / De trop de flamme. Une pâle clarté, le soir / Respecte les splendeurs du noir, / Et prédispose au nonchaloir / Toute mon âme«, in: *Le Chat noir*, 25. 3. 1882, S. 2.

[30] Ausgabe vom 29. 1. 1893.

[31] Schivelbusch, Lichtblicke, S. 101–103. Vgl. auch Kap. 5.2.

Abb. 83 Oswald Heidbrinck: Le Reverbere, in: Le Courrier français, 29.1.1893. Bibl. Forney, Paris.

Der positive Effekt des einst in der Beleuchtung verkörperten sozialen Fortschritts ist nicht mehr gegeben. Der Unterschied zu den staunenden Flaneuren, die fünfzehn Jahre zuvor in Draners Blatt *Le Nouvel Éclairage de la rue de 4-Septembre* (Abb. 27, S. 175) dem Laternenlicht ihre ungeteilte Aufmerksamkeit zuwenden, könnte größer nicht sein. Die Tatsache, daß dieser Fortschritt vor allem den gehobenen Schichten zugute kam, ließ sich nicht mehr verbergen. Wie schon in anderen Zusammenhängen hervorgehoben, hatte das Modell der Lichterteilung von oben ausgedient. Zwischen Licht und Rezipient besteht keine Verbindung mehr. Dieses Licht kann somit nichts weniger sein als das Symbol einer ideellen Aufklärung. In ihrer sich selbst genügenden, abgehobenen Position steht die Laterne nicht mehr für eine Lichtbotschaft, weder im positiven noch im negativen Sinne. Von Konnotationen der *lumières* ist sie ebenso weit entfernt wie von der entfesselten Reaktion des *À la lanterne!* Sie ist als völlig entzauberter Lichtträger somit weder *flambeau* noch *torche*[32].

Das durch die Gaslaterne ›von oben‹ geschenkte Licht erhält dagegen eine völlig andere Bedeutung: Als sichere Geldquelle erleuchtet die Gaslaterne lediglich die allein auf ihren finanziellen Vorteil bedachten Aktionäre der Gasgesellschaft. Dabei stand die Frage des Monopols im Mittelpunkt, das bei der Gründung der Compagnie im Jahre 1855 auf 50 Jahre festgesetzt worden war. Ab 1906 sollten alle Leitungen und Anschlüsse automatisch in den Besitz der Stadt Paris übergehen, während für die Gaswerke von unabhängigen Experten ein Preis festgesetzt werden sollte. An diesem Punkt entspann sich ein langwieriger Konflikt, wobei die Gasgesellschaft über die Preise Druck ausübte. Da während der Commune die im Hôtel de Ville aufbewahrten Verträge verbrannt waren, versuchte die Gesellschaft, vorteilhaftere Konditionen auszuhandeln. Einen ersten Kompromißvorschlag lehnte der *conseil municipal* im Oktober 1890 ab, der zweite löste im Juni 1891 empörte Reaktionen aus, da die Gasgesellschaft auf der Vorabbezahlung der Gaswerke vor der Nutzungsfreigabe beharrte[33].

Schon im November 1890 verarbeitete der Illustrator Louis Legrand die Forderungen der Gasgesellschaft in einem Titelblatt für *Le Courrier français*[34]. Die Straßenlaterne, von einer Familie der besseren Kreise vom Fenster angestaunt, erhellt die dunkle Straße nicht im mindesten, vielmehr öffnet sie sich um ihr Licht in Form von blinkenden Münzen auf die Aktionäre abzustrahlen. Das und nichts anderes ist *Le Nouvel Éclairage*, wie der Titel besagt. Der Zusatz – *À propos de la prolongation du monopole de la Compagnie du*

[32] Zum Gegensatzpaar *flambeau – torche* vgl. auch Kap. 5. 2., Kap. 6.2.1. und Kap. 9.2.1.

[33] Vgl. dazu André Créhange, Le gaz à Paris, Paris 1903, bes. S. 14–26. Vgl. auch Williot, Naissance, S. 673: »On critiqua surtout l'enrichissement de la Compagnie. Les profits ne furent regardés qu'aux dépens des consommateurs«.

[34] 30.11.1890. Die Widmung des Blattes lautet: »À messieurs les membres du conseil municipal«.

gaz – erkennt sehr deutlich das Ziel der Gesellschaft: durch die Durchsetzung überzogener Forderungen das Monopol – und damit die sichere Geldquelle – zu erhalten.

Der aufgrund der Elektrifizierung schleichende Bedeutungsverlust der Gasbeleuchtung in den Häusern der Bessergestellten führte in den 1890er Jahren dazu, daß die Gasgesellschaft auf der Suche nach einer größeren Klientel neue Wege beschritt. Im Jahr 1894 begann die Initiative zur Erhöhung der Gasanschlüsse: *le gaz à tous les étages.* Wer weniger als 500 Francs Miete im Jahr zahlte, bekam den Anschluß kostenlos. Aufgrund dieser Maßnahme konnte die Gasgesellschaft ihre Kundschaft in zehn Jahren verdoppeln. Etwa ein Drittel der Kleinbürger und Arbeiter von Paris wurden in den 1890er Jahren Gasnutzer[35]. Dies hatte natürlich auch auf politischer Ebene Folgen. Der Druck auf die Gasgesellschaft und die Forderung nach Reformen und einer Anpassung der Preise wuchs in dem Maße, wie das Gas eine zunehmende Selbstverständlichkeit im Leben einer großen Mehrheit wurde: Die Gaspreise wurden endgültig zum Politikum[36]. Bei den Wahlen zum neuen *conseil municipal* im Jahr 1900 stand die Forderung nach günstigem Gas – *le gaz à quatre sous* – im Mittelpunkt. In der folgenden Legislaturperiode war besonders die Regelung für die Zeit nach 1905 Ausgangspunkt zäher Verhandlungen[37]. Grandjouan stellt dies im April 1902 in *L'Assiette au beurre*[38] dar (Abb. 84). Das Blatt *La Question du gaz* zeigt die unter einer hohen Gaslaterne stehenden Anteilshalter, die in Erwartung des Geldsegens nach oben blicken und teils ihre Zylinder umgedreht in den Händen halten. Der helle Lichtschein der Laterne verwandelt sich in eine Unmenge von goldenen Münzen, deren Glanz wesentlich weiter trägt als das Licht: »Le premier devoir d'une bonne compagnie est de bien éclairer«.

Der Lichtschein der Laterne dient ganz unverkennbar nur der reinen Selbsterleuchtung der Gesellschafter[39]. Die Konsequenzen thematisiert Grandjouan

[35] BERLANSTEIN, Big Business, S. 52. Dennoch blieb gerade in Gebieten wie Belleville die Situation prekär. 1897 hatten im XIX. Arrondissement 49% der Haushalte und im XX. sogar 63% keinen Gasanschluß (gegenüber insgesamt 10% in den Arrondissements I.–X). Vgl. Gérard JACQUEMET, Voirie, transport urbain et équipement urbain à Belleville de 1860 à 1914, in: Paris et Île-de-France. Mémoires 33 (1982), S. 246.

[36] BERLANSTEIN, Big Business, S. 55f.

[37] CRÉHANGE, Le gaz à Paris, S. 34f. Vgl. auch WILLIOT, Naissance, S. 650. Im Dezember 1903 wurde schließlich mit knapper Mehrheit ein Plan über die Neuaufteilung der Kommission angenommen. Die Nominierung der Verwaltung und die Entscheidung in Personalfragen wurden der Stadt zugesprochen. Das auf 198 Millionen Fr. geschätzte Sachvermögen der Gesellschaft mußte die Stadt nur zur Hälfte zurückkaufen (ibid., S. 660).

[38] *L'Assiette au beurre* No. 55, 19.4.1902 (= *L'Assiette au beurre municipale*).

[39] Auf vergleichbare Weise kommentiert *Le Pétard* am 24.2.1878 die Gründung der *Compagnie parisienne de l'éclairage par l'électricité* und den Verkauf von 6000 Aktien. Die Gesellschaft wird als monumentale Frauengestalt mit sternenartig umstrahltem Kopf dargestellt. Mit der einen Hand hält sie einen Lichtspiegel, der die Nacht zum Tag macht, mit der anderen ein Füllhorn, das große Mengen an Geld auf die Aktionäre ausschüttet.

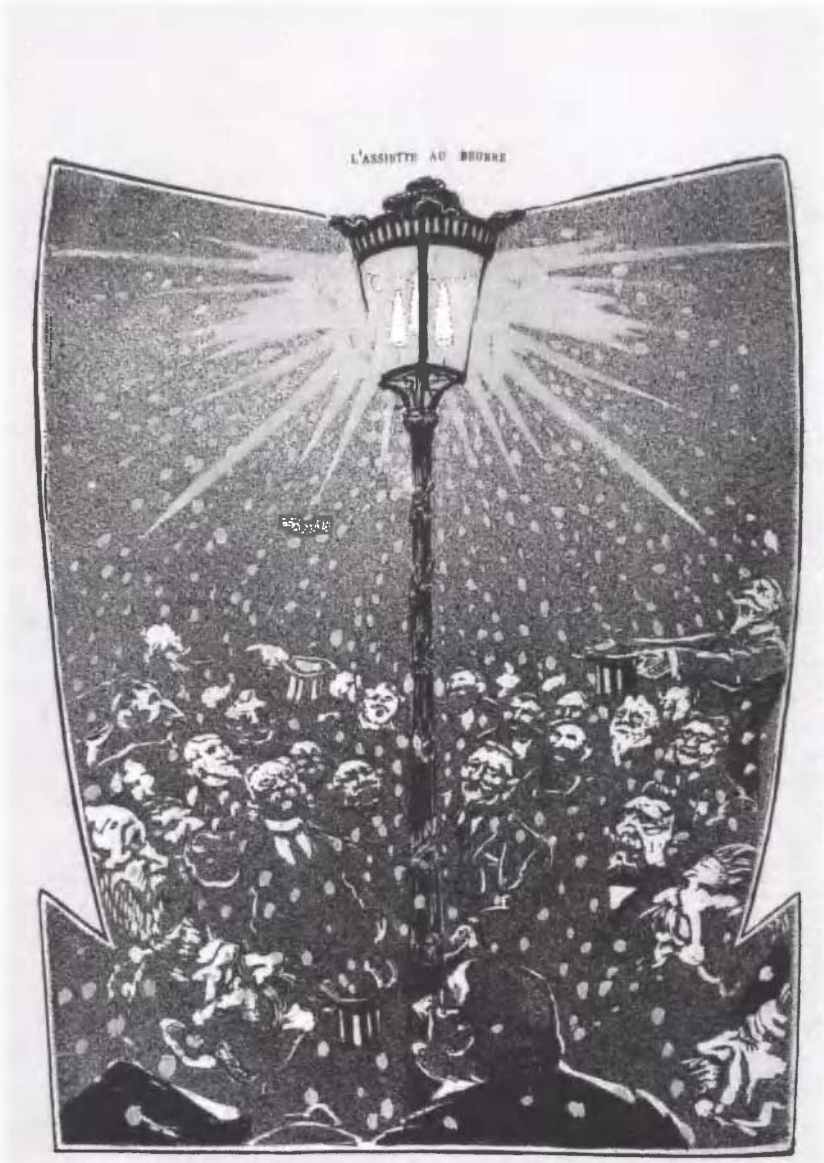


Abb. 84 Jules Grandjouan: La Question du gaz. – Le premier devoir d'une bonne compagnie est de bien éclairer, in: L'Assiette au beurre, 19.4.1902. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 85 Jules Grandjouan: 1902 ou 1950. Une rue de la Ville Lumiere eclairee par la Compagnie du gaz, in: L'Assiette au beurre, 29.11.1902. Bibl. Forney, Paris.

in *L'Assiette au beurre* einige Monate später: Die Nummer *Les monopoles: le gaz*[40] zeichnet die Auswirkungen der konkurrenzlosen Position der Gasgesellschaft wortwörtlich in den düstersten Farben. Eine doppelseitige Illustration zeigt eine düstere Seitenstraße, von einer einzelnen Hängelaterne vor einem Hotel nur schwach erhellt (Abb.85). In ihrem Licht präsentiert sich eine Prostituierte[41], daneben ist ein Überfall – wohl ausgeführt von einem der

[40] *L'Assiette au beurre* No.87, 29.11.1902.

[41] Die Verbindung zwischen der Gaslaterne und der nächtlichen Halbwelt schien schon früh prädestiniert, ermöglichte doch die Laterne auch in negativer Hinsicht ein reges Nachtleben. Vgl. Blühm, Lippincott, Light, S.190: »Throughout the nineteenth century, gaslighting was the hallmark of working class leisure, culture, and vice«. Die Gaslaterne wurde dabei zum Attribut der Prostituierten, die sich in ihrem Schein präsentierte (ibid., S.212). Diese Allianz entstand aufgrund einer Vorschrift, nach der Prostituierte erst nach dem Entzünden der Gaslaternen auf die Straße durften (ibid., S.19). Beides kommt zum Ausdruck in einer Karikatur, die Cham während der Belagerung von Paris am 19.12.1870 in *Le Charivari* veröffentlichte: Das Blatt mit dem Titel *Plus de gaz* zeigt zwei Prostituierte, die eine Öllampe bzw. eine Kerze vor sich hertragen, deren Schein ihre Gesichter erhellt: »Le beau sexe tenant cependant à se faire voir le soir sur le boulevard«. Behelfsmäßig wird so die durch den Krieg unterbrochene Gliederung von Abend und Nacht wieder hergestellt. Trotz des ironischen Euphemismus *le beau sexe* kann kein Zweifel darüber bestehen, welche Absicht die Frauen ohne Begleitung auf die Straße treibt. Dabei klingt durchaus Kritik an der durch die Beleuchtung angeblich vorangetriebenen Zivilisierung der Nacht an.

berüchtigten *apaches*[42] – in vollem Gange. Der Attackierte, wahrscheinlich angelockt von der Frau, liegt bereits am Boden, der Angreifer hebt das Messer, bereit zuzustechen. Keiner der Passanten hat dafür einen Blick, weder die zwei Frauen auf der Straße, noch der müde wirkende Laternenanzünder, der gerade in der Dunkelheit verschwindet, die er durch seine Tätigkeit kaum aufhellen konnte. Die melancholische Ergebenheit gegenüber der Nacht tritt besonders im Vergleich mit einer Illustration hervor, die 1886 in *La Caricature* erschienen war (Abb. 86). Dort werden die Laternenanzünder als *l'armée de Paris* bezeichnet, und ihr Arbeitsantritt am frühen Abend als aufklärender Sturmlauf gegen die feindliche Dunkelheit. Ein auf der Illustration durch die Straßen eilender Laternenanzünder wird in militärischer Manier als »Aufklärer« und somit Soldat des Lichts bezeichnet: »Éclaireur de la Seine courant donner le signal des premiers engagements de la soirée«. Noch vor Einbruch der Dunkelheit können die Flaneure, wie ein junges Paar aus besseren Kreisen im Vordergrund, sich vollkommen sicher fühlen[43]. Auf dem Bild von 1902 ist davon nichts geblieben: Vielmehr tragen der aus den Häusern dringende Lichtschein, die Beleuchtung einer Kutsche und die vom Boulevard herüber scheinenden Lichter wesentlich mehr zur Aufhellung der Szene bei, die der Untertitel als ewigen, schicksalhaften Zustand festschreibt: »1902 ou 1950. Une rue de la Ville Lumière éclairée par la Compagnie du gaz«.

Durch die kostenlosen Gasanschlüsse und die Gewöhnung an das einstige Privileg der Reichen entstand gleichzeitig eine neue Art von Abhängigkeit. Letztlich trug auch das (teure) Gas zur Ausweglosigkeit aus dem Mangel an Licht und auch Wärme bei. Dies zeigt ein am 18. Januar 1901 in *Le Charivari* erschienenes Blatt von Mario Pezilla (Abb. 87). Ein Mann hat in der Nacht eine brennende Gaslaterne erklommen und klammert sich mit aller Gewalt daran fest, weshalb ein Gendarm ihn zur Rede stellt: – »Qu'est-ce que vous faites là-haut? – J'essaie de me réchauffer au gaz... il nous coûte assez cher le mètre cube!« Alfred Le Petit verwendete das Motiv des Laternenhockers in *Le Grelot* zweimal, um in den Anfangsjahren der Republik die Lichtfeindschaft der Reaktion darzustellen[44]. Der symbolische Löschversuch ist nun jedoch einem verzweifelten Bemühen gewichen, dem Licht der Straßenlaterne ein wenig der kostbaren Wärme abzutrotzen.

Die symbolische Komponente wiegt nicht minder schwer: Hier findet eine Annäherung statt, die im System nicht vorgesehen ist. Das von seinem erhabenen Standpunkt herabscheinende Licht, das so erst seine Qualität als Ordnungslicht erhält, wird gleichsam symbolisch erobert. Dieser Akt ruft den

[42] Vgl. dazu auch unten S. 373.

[43] G. TIRET-BOGNET, *L'Armée de Paris*, in: *La Caricature*, 22.5.1886. Auch MARÉCHAL, L'éclairage, S. 94, vergleicht die 1200 *allumeurs* der Gasgesellschaft mit dem Militär: »Cette petite armée, dans laquelle doit régner une discipline et une exactitude parfaite, est divisée en sections et brigades«.

[44] Vgl. dazu Abb. 18 und Abb. 50.

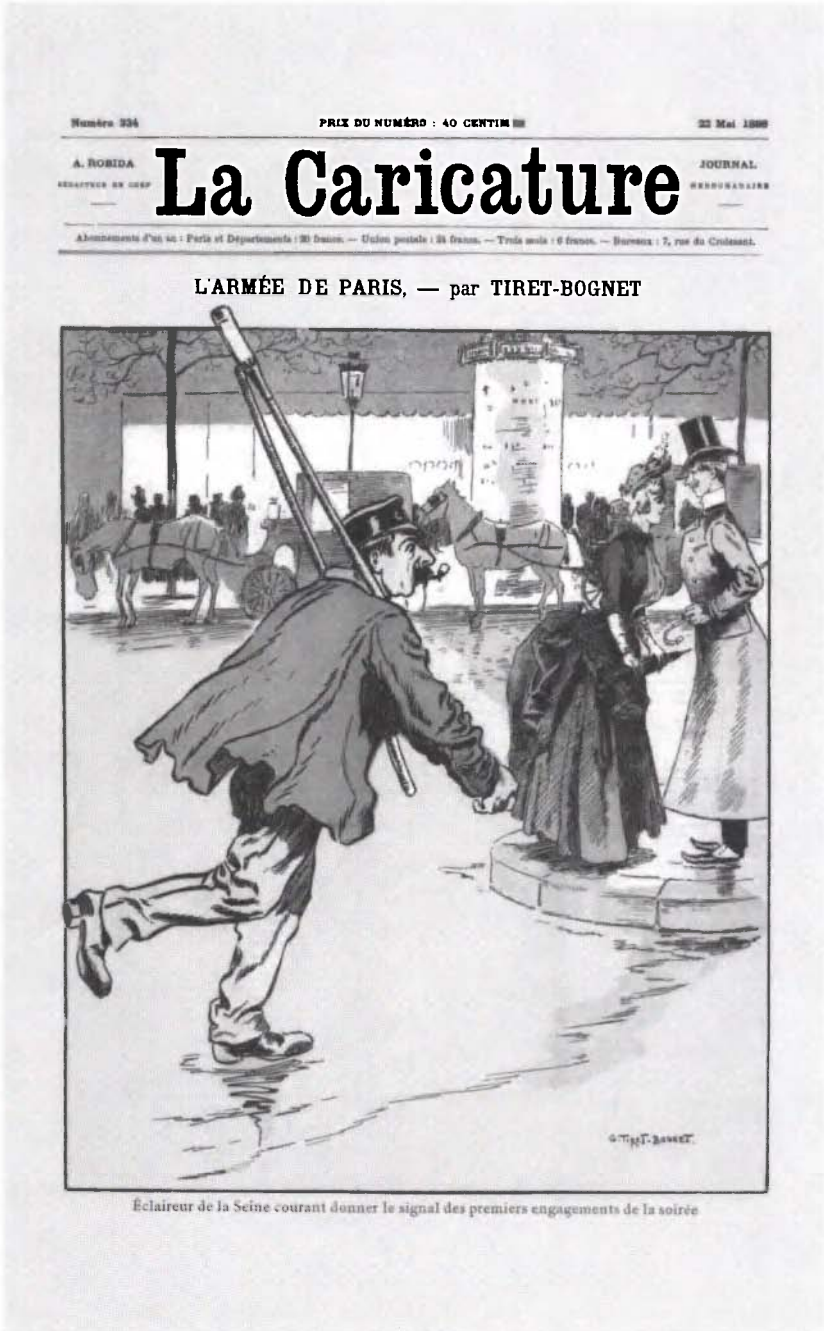


Abb. 86 Tiret-Bognet: L'Armee de Paris. Éclaireur de la Seine courant donner le signal des premiers engagements de la soiree, in: La Caricature, 22.5.1886. UB Frankfurt.

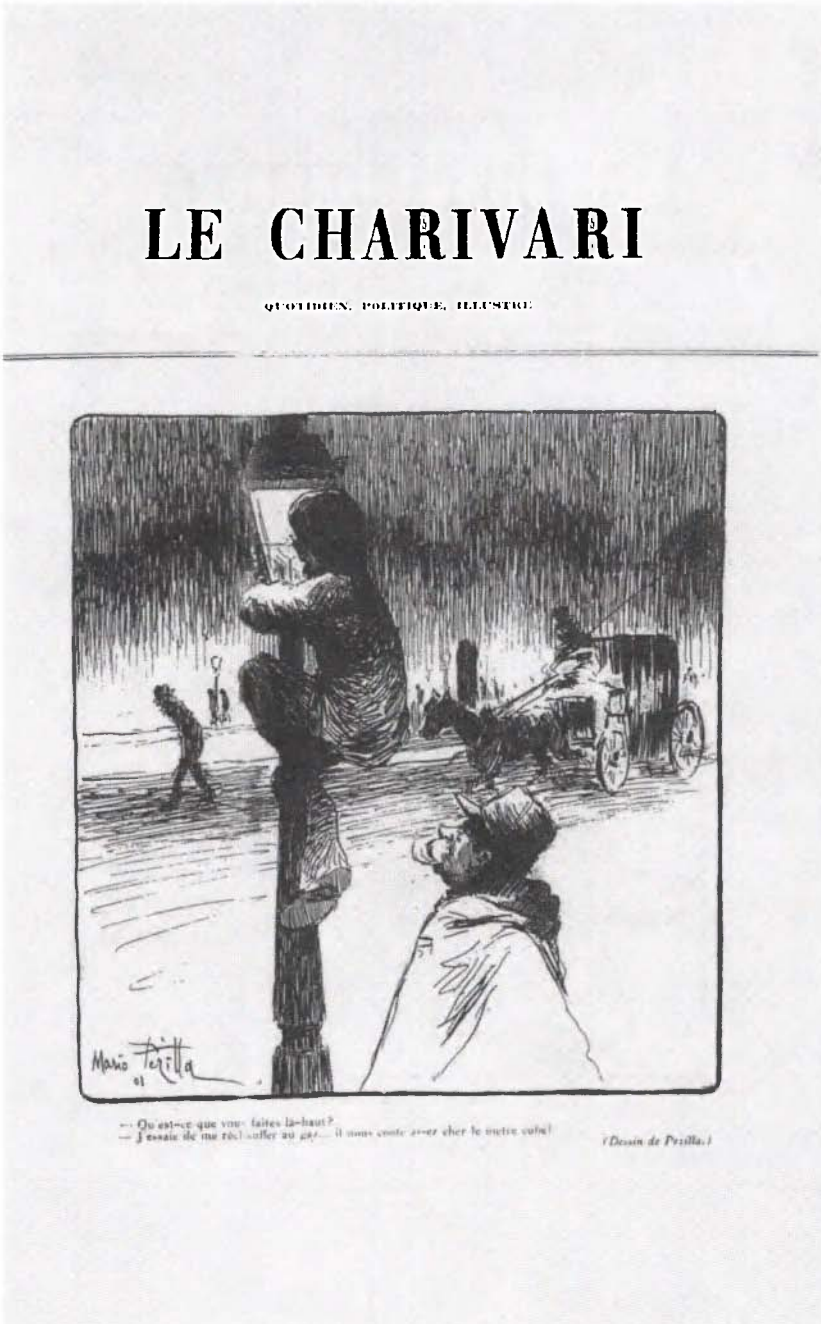


Abb. 87 Mario Pezilla: – Qu'est-ce que vous faites là-haut? – J'essaie de me réchauffer au gaz… il nous coûte assez cher le metre cube!, in: Le Charivari, 18.1.1901. Sammlung D.K.

Ordnungshüter auf den Plan, der eine Art natürlicher Verbündeter des Laternenlichts ist. Die Zusammengehörigkeit von Polizist und Laterne als Symbolträger der staatlichen Dominanz selbst in der nächtlichen Dunkelheit wird auf vielen Abbildungen thematisiert. Vollends in den Vordergrund rückt diese Symbiose etwa Oswald Heidbrinck auf einer Illustration mit dem bezeichnenden Titel *Nocturne*[45]. Laternen säumen die leere Straße wie ein Regiment, das zwei patrouillierende Polizisten abzuschreiten scheinen. Für Abweichungen von der Ordnung gibt es hier offenbar gar keinen Raum.

Besonders aber durch die Blendlaterne, die durch eine konvexe Linse wie ein Scheinwerfer wirkt, wurde der Gendarm in der Nacht zu einer Art mobiler Lichtquelle, die den Herrschaftsanspruch des Lichts bis in die dunkelsten Winkel trug[46]. 1876 stellt Cham auf zwei Karikaturen die Konsequenzen für diejenigen dar, die für ihr Unwesen auf die nächtliche Finsternis angewiesen sind. Auf dem ersten Blatt verliert ein zerlumpter, bärtiger Ganove kostbare Sekunden, da er über den Ursprung zweier sich nähernder Lichter rätselt (Abb. 88): »Bien déroutés, ces pauvres voleurs, par les nouvelles lanternes; ne savent plus si ce sont des voitures ou des sergents de ville«[47]. Einige Tage später sieht sich derselbe Mann in der Karikatur *Trompé par la lanterne*[48] von einer Straßenlaterne, deren Schein durch die Blendlaterne eines Gendarmen intensiviert wird, derart in die Enge getrieben, daß er die Orientierung verliert und den hohen Laternenmast für einen Ordnungshüter hält: »Nom d'un chien! Voilà un sergent de ville qui est bel homme!« Davon, daß diese Szene sich in der – im wahrsten Sinne des Wortes – finstersten Peripherie von Paris abspielt, zeugt die Straßenlaterne selbst: Unverkennbar handelt es sich dabei noch um ein schmuckloses Exemplar der ersten, ab 1829 installierten Generation von Gaslaternen, die seit der Ära Haussmann zunehmend verdrängt worden waren[49].

[45] *Le Courrier français*, 11.12.1892, S.5.

[46] Zur Blendlaterne allg. und als Symbol der *lumières* vgl. Kap. 6.3. Die Blendlaterne war nicht zuletzt wohl ein Versuch, die 1880 schließlich eingestellten Patrouillen noch einmal an die Erfordernisse der Großstadt anzupassen. Zur Diskussion um die Patrouillen vgl. Schlör, Nachts in der großen Stadt, S.83f.

[47] *Le Charivari*, 13.12.1876.

[48] *Le Charivari*, 21.12.1876.

[49] Thézy, Histoire du mobilier urbain parisien, S.21: »Les anciens candélabres de ville, contemporains des premiers trottoirs, dont l'apparition remontait au début de l'éclairage public au gaz (1829), portaient la flamme à un niveau trop élevé [...]. L'effet produit étant assez disgracieux, on les relégua progressivement, à partir de 1865, dans la périphérie«. Vgl. Paris, la rue, S.96, Kat.45 und Abb. oben auf S.102: Noch eine Fotografie von 1898 zeigt diese Laternen an der Rue de la Durance im XII. Arrondissement. Auf Karikaturen sind diese alten Gaslaternen trotz graphischer Vereinfachungen gut an der charakteristischen Querstrebe unterhalb des Glaskörpers zu erkennen, die als Halterung für die Leiter des Laternenanzünders diente. Vgl. dazu den Kommentar am Ende des II. Empire von Figuier, Merveilles, S.161: »cette disposition, qui ôtait à l'appareil toute élégance, commence à être abandonnée«.

Abb. 88 Cham: Bien déroutes, ces pauvres voleurs, par les nouvelles lanternes; ne savent plus si ce sont des voitures ou des sergents de ville, in: Le Charivari, 13.12.1876. Bibl. Forney, Paris.

Vereint bilden jedoch auch die schwache Laterne und der mit Licht ausgerüstete Polizist eine starke Allianz. Mehr noch, der Polizist auf Patrouille wird mit seiner neuen Ausrüstung zur mobilen Laterne, die die Unzulänglichkeiten einer überholten Technik ausgleicht. Die vordergründige Ungeschicklichkeit des Ganoven darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß er in der frühen Republik die Bedrohung von Ordnung und Sicherheit schlechthin verkörperte: Seine Ähnlichkeit mit dem Communarden nämlich, dessen Kapitulation vor der wieder funktionierenden Gaslaterne derselben Art Cham im März 1871 darstellte[50], ist frappierend. Diesen Feind gilt es in Schach zu halten. Die Brisanz verdeutlicht sich, wenn Cham drei Jahre später in seinem Blatt *Attaques nocturnes* einen übervorsichtigen nächtlichen Flaneur der besseren Kreise karikiert, der im Lichtschein einer Laterne seinen eigenen auf eine Mauer projizierten Schatten für einen gleichfalls bewaffneten Angreifer hält (Abb. 89): »Je suis perdu! Il a un revolver aussi!« Die direkt an einer Hausmauer befestigte Laterne belegt, daß die Szene sich in einer jener alten, von der Neugestaltung unberührten Straßen zuträgt, deren Enge die Aufstellung freistehender Laternen nicht erlaubte[51]. Die zu hohe Anbringung[52] hatte den ungünstigen Schlagschatteneffekt an der gegenüberliegenden Hauswand zur Folge, der den Spaziergänger in die Pattsituation eines synchronen Angriffs versetzt. Diese *attaque nocturne* ruft trotz aller Ironie unmißverständlich in Erinnerung, daß der Zivilisierungsprozeß der Nacht noch nicht abgeschlossen war: Viele Teile der Stadt blieben nachts ein gefährliches Terrain, ein Problem, das nicht nur die populäre Presse durch angstmachende Berichterstattungen in düsteren Farben darstellte[53]. Um die Jahrhundertwende trat dies durch die Furcht vor den sogenannten *apaches* erneut ins Bewußtsein[54]. Zunächst eine Sammelbezeichnung für perspektivlos durch die Stadt treibende halbwüchsige Arbeitersöhne, war der Begriff um 1903 zur Standardbezeichnung für *mauvais garçons* aller Art geworden. Das zunächst noch wildroman-

[50] Vgl. Abb. 5: *Allons bon! Le gaz qui revient arrêter les affaires!*, in: *Le Charivari*, 23.3.1871. Vgl. Kap. 4.2.

[51] Loyer, Paris XIX^e siècle, S. 312.

[52] Thézy, Histoire du mobilier urbain parisien, S. 21. Unter Haussmann wurden, wo es möglich war, die alten Konsollaternen durch für die Lichtverteilung vorteilhaftere Konsolkandelaber ersetzt, mit deren Hilfe die Laterne weiter von der Hauswand weg auf die Straße ragte. Vgl. Maréchal, L'éclairage, S. 95.

[53] Zur außerordentlichen Verbreitung der *attaques nocturnes* in den *faits divers* der Zeitungen Ende des 19. Jahrhunderts vgl. Anne-Claude Ambroise-Rendu, Petits récits des désordres ordinaires. Les faits divers dans la presse française des débuts de la Troisième République à la Grande Guerre, Paris 2004, S. 212–214. Ibid., S. 213: »C'est surtout un genre hanté par un imaginaire tissé de terreurs et de fascination, qui s'abîme dans la contemplation d'une nuit sociale et morale, celle du désordre et du mal«.

[54] Zu den *apaches* vgl. Dominique Kalifa, L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque, Paris 1995, S. 152–164; Schlör, Nachts in der großen Stadt, S. 133f., Dixmier, L'Assiette au beurre, S. 161f. Zur Inszenierung des Milieubildes vgl. auch Claude Dubois, Apaches, voyous et gonzes poilus. Le milieu parisien du début du siècle aux années soixante, Paris 1996, S. 22–32.

Abb. 89 Cham: Attaques nocturnes. – Je suis perdu! Il a un revolver aussi!, in: Le Charivari, 15.3.1879. UB Frankfurt.

tische Bild der *apaches* schlug zunehmend in das Schauerbild des nächtlichen Messerstechers und Vergewaltigers um, der in Banden auftrat und nicht zu fassen war[55]. Auch auf Grandjouans Darstellung *1902 ou 1950. Une rue de la Ville Lumière éclairée par la Compagnie du gaz* (Abb. 85) ist der meuchelnde *apache* am Werk und profitiert von der schlechten Beleuchtung. Die Verbindung zwischen mangelndem Licht und Gewaltverbrechen erscheint gerade in den *arrondissements périphériques* symptomatisch:

Cette violence est quelquefois le fait d'individus isolés qui profitent du hasard, d'une circonstance favorable pour faire un mauvais coup [...]. Cela se passe en général la nuit, sur les boulevards extérieurs déserts, où les lumières, rares et vacillantes, épaississent l'ombre, plus qu'elles ne la dissipent[56].

Eine ganz andersartige Symbiose sieht dagegen im Jahr 1908 ein Zeichner des royalistischen Magazins *Le Triboulet*, der den *apache* zum *roi du jour* erhebt[57]. Im hellen Schein zweier ganz und gar nicht schwächlich erscheinender Laternen triumphiert der grotesk aussehende, wie ein Kobold umherspringende Kriminelle hier über sein tot am Boden liegendes Opfer, während die übrigen, schemenhaften Passanten vor ihm zurückweichen. Versagt hat hier keineswegs das Laternenlicht, sondern vielmehr das System, das die Sicherheit seiner Bürger nicht garantieren kann. Die Meinung, daß die *apaches* als Angehörige der ersten Generation, die unter der Republik aufgewachsen war, dieser ein schlechtes Zeugnis ausstellten, war durchaus verbreitet[58]. *Le Triboulet* geht aber noch einen entscheidenden Schritt weiter: »Le roi du jour, c'est l'apache. Marat devait lui ressembler. Tout tremble devant lui, et quand il fait un coup on le relâche. C'est un personnage officiel de la République«.

Noch drastischer erscheint die Duldung der Gewalt durch die Republik auf Fernand Faus Karikatur *Vernissage de la quarante et unième exposition des œuvres de la R.F.*[59] Ein Gemälde in der fiktiven Ausstellung trägt den Titel *Paris la nuit: scène réaliste*. Es zeigt, wie ein *apache* im Schein der Laterne sein Opfer erschießt, in Gegenwart einer höhnisch lachenden Prostituierten, die

[55] Vgl. KALIFA, L'encre et le sang, S. 152–154. Ibid., S. 157: »il pratique l'attaque nocturne, dans laquelle il fait preuve d'une grande férocité. Jouant du couteau et du revolver, il met son quartier en coupe réglée«.

[56] Louis CHEVALIER, Montmartre du plaisir et du crime, Paris 1980, S. 196. Diese Allianz verdeutlicht auch der Refrain des Gedichtes *Les Becs de gaz* von Maurice ROLLINAT: »Les becs de gaz des mauvais coins / Éclairent les filous en locques« (in: DERS., Les Névroses, Paris 1883, S. 283f.). Interessanterweise zitiert dieses Gedicht auch Rollinats Zeitgenosse DEFRANCE, Histoire de l'éclairage des rues de Paris, S. 111, um so die Zusammengehörigkeit von schlechter Beleuchtung und Verbrechen zu betonen: »Seulement ce sont des becs de gaz sinistres, dont ce poète nous entretient, de ceux qui éclairent mollement certaines de nos rues peu sûres encore, en dépit du progrès, et que fréquentent assidûment les coupe-jarrets modernes, désignés sous le terrible nom d'apaches«. Die immanente Forderung, mit der Beleuchtung auch zur sozialen Hygiene beizutragen, wird sehr deutlich.

[57] ? (Signatur nicht zu entschlüsseln), *Le Roi du jour*, in: *Le Triboulet*, 1.3.1908.

[58] Vgl. KALIFA, L'encre et le sang, S. 158.

[59] In: *Le Rire*, 20.5.1911. Vgl. zu diesem Blatt auch Kap. 7.2.

Abb. 90 Couturier: – Mais, m'sieu l'agent, je n'ai rien fait... celui qui m'a seduite vient de me chasser avec mon enfant!... – M'en f... de vos boniments!... Vous etes en etat de vagabondage, je vous arrete!, in: L'Assiette au beurre, 11.12.1902 Bibl. Forney, Paris.

wohl als Lockvogel gedient hat und zweier gleichfalls lachender Polizisten, die vorbeigehen ohne einzugreifen. Die Republik, die der *apache* hier repräsentiert, ist somit die Ochlokratie im Sinne der Terreur: eine Schreckensherrschaft, die einer ewigen Nacht gleicht. Der *apache* mahnt dazu, die unteren Schichten im Auge zu behalten und streng zu reglementieren.

Die Kritik der den Ideen des Sozialismus nahestehenden Zeitschriften bezog sich eher auf die Konsequenzen einer mehr und mehr als rigide empfundenen Überwachungspolitik: Den Preis für die bürgerliche Sicherheit bezahlen die unschuldig in Not Geratenen, denen nicht einmal mehr der Schutz der Dunkelheit bleibt. Couturier stellt im Jahr 1902 für *L'Assiette au beurre*[60] eine Szene dar, in der die Kombination von Laternenlicht und Wachmann für eine vom Vater ihres Kindes auf die Straße gesetzte junge Mutter zum Verhängnis wird, die wegen »Landstreicherei« verhaftet wird (Abb. 90). Der Lichtschein der Straßenlaterne beleuchtet scharf das entsetzte Gesicht der jungen Frau und die mitleidlose Miene des Polizisten. Die Aufklärungsarbeit dieses Lichts dient nur dazu,

[60] *L'Assiette au beurre* No. 89, 11.12.1902 (= *Les Filles-mères*). Der Bildtext lautet: – »Mais, m'sieu l'agent, je n'ai rien fait... celui qui m'a séduite vient de me chasser avec mon enfant!... – M'en f... de vos boniments!... Vous êtes en état de vagabondage, je vous arrête!«

das eigentliche Opfer zu kriminalisieren und noch weiter zu stigmatisieren. Der Irrende in der Dunkelheit wird auf diese Weise erst recht marginalisiert:

Car dans le Paris du XIX[e] siècle, la figure de l'errant nocturne hésite entre celle de la victime et celle, plus commune, d'un ennemi plus ou moins conscient de la société. [...] La population errante, sans attaches, dont la nuit est le refuge quotidien, paraît ne se définir que par la négative: l'absence de ressources, de domicile, de travail, de famille, de passé et d'avenir, le manque de prévoyance, d'hygiène, de moralité; toutes ces déficiences qui s'entretiennent mutuellement la privent d'identité[61].

Der Suchende wird so zum Gegenpol des Lichts stilisiert und zu einer schattenhaften Existenz verdammt. In sozialkritischen Karikaturen wird die Straßenlaterne zum Symbol eines mitleidlosen Systems. Sie macht das Elend sichtbar, aber nur um eine gleichgültige oder strafende Reaktion auszulösen. Das Licht kann hier weder Trost noch Hoffnung spenden, steht es doch für eine Finsternis, die zu durchbrechen eine Illusion bleiben muß. Somit fungiert die Straßenlaterne keineswegs zufällig immer dann als stumme Zeugin, wenn die Ausweglosigkeit der Armut in drastische Bilder gefaßt wird[62].

[61] DELATTRE, Les douze heures noires, S. 338f.

[62] Zwar ist es richtig, daß die Straßenlaterne sich in ein Gestaltungssystem fügt, das dazu dient, den negativierten Stadtraum eindeutig zu definieren, wie Andrea FREY, Der Stadtraum in der französischen Malerei 1860–1900, Berlin 1999, S. 206, am Beispiel von Pissarros *Turpitudes sociales* hervorhebt: »Wie Versatzstücke wirken hier die Straßenlaternen, Trottoirkanten oder Fassadenteile, die den Raum um die im Zentrum des Interesses stehenden Figuren definieren, in ihrer Kargheit deren Situation widerspiegeln oder durch Kontrastierung steigern«. Weit darüber hinaus greift aber die nicht zu übersehene Anprangerung der Straßenlaterne als gescheitertes Instrument der Lichterteilung. Dies gilt übrigens nicht nur für die armen Viertel: Im Hinblick auf die enttäuschten Hoffnungen der Revolutionen des 19. Jahrhunderts und besonders der Commune interpretiert auch CRARY, Aufmerksamkeit, S. 154, die um 1883 entstandene Zeichnung *Place de la Concorde en hiver* von Georges Seurat, auf der eine Laterne nicht zufällig in den Mittelpunkt rückt: »Eine öde, entvölkerte Nachtwelt wird hier zum eindringlichen Negativbild jener Revolution, die so eng mit dem Ort Paris verbunden ist. Keine Architekturfassade ist in dieser winterlichen Verlassenheit zu sehen, und der im Zentrum dieses urbanen Raums befindliche, von mnemonischer Bedeutsamkeit schwere Obelisk ist aus dem Blickfeld verbannt. Statt dessen ist die Szene an einem banalen Laternenpfahl festgemacht [...]. Der Wagen rechts, ein gewöhnlicher Fiaker, zeigt mit seiner physischen Separierung von Kutscher und Passagier die Klassentrennung, die der unerträglichen Leere der Szene zu Grunde liegt. *Place de la Concorde* zeigt den Alptraum, zeigt den Orientierungsverlust einer Gegenwart, in der die kollektiven Träume von *égalité* und *bonheur* nicht einmal mehr Erinnerung sind«. Vgl. zur Verdrängung der Commune bes. Kap. 5.3. Camille Pissarro stellt dies in seinem Album *Turpitudes sociales* als fast personalisierte Beziehung dar. Der kraftlos am Boden sitzende Jean Misère bezieht sich ausschließlich auf die hell strahlende Hängelaterne in der engen Seitengasse. Wie hypnotisiert starrt er zu dem Licht nach oben, doch seine Situation zeigt, daß die Hoffnung trügerisch ist. Pissarro schuf das lithographische Album *Turpitudes sociales* im Jahr 1889 in erster Linie für die Erziehung der Kinder seiner in England lebenden Nichte Ester Isaacson. Veröffentlicht wurde das Werk erst 1972 in Genf (hg. v. André FERMIGIER). Pissarro selbst zog eine Publikation nie in Erwägung, weshalb das Werk nicht unter den hier untersuchten Gegenstand der Bildpublizistik fällt. Die extremen Licht-Finsternis-Gegensätze, mit denen der Künstler die sozialen Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten hervorhob, bestätigen jedoch die Gültigkeit und Verständlich-

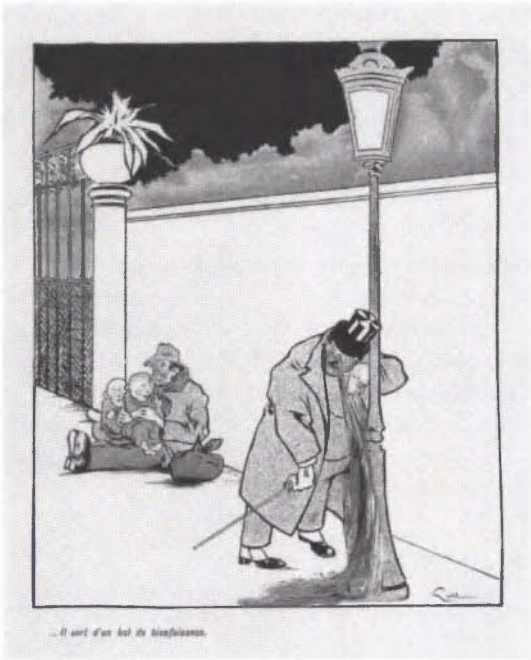


Abb. 91 Armand Gallo: ... Il sort d'un bal de bienfaisance, in: L'Assiette au beurre, 11.8.1906. Sammlung D.K.

Besonders aber Darstellungen, in denen die Laterne als ein vordergründig neutrales Detail der Straße in den Hintergrund gerückt ist, vergegenwärtigen ihre Untrennbarkeit vom Bild der Stadt und ihres unerfüllten Lichtversprechens. Auf einer Illustration von Steinlen zu einem Gedicht von Raoul Ponchon im *Gil Blas illustré*[63] beispielsweise säumt die Laternenreihe die sich in der Dunkelheit verlierende Straße und strukturiert dabei zugleich die Grüppchen der frierenden Obdachlosen, die im Schein der Laterne etwas Licht und Wärme suchen. Besondere Bedeutung erlangt die Laterne als Requisit auf Darstellungen, die dem Betteln gewidmet sind. Das Aufeinanderprellen der Armen und der Reichen zeigt stets die völlige Ignoranz letzterer gegenüber der unübersehbaren Not. Das Licht der Laterne erweist sich dabei wiederum als völlig nutzlos: Wer nicht sehen will, der tut es auch nicht. Dem feisten Herrn, der sich auf einer Karikatur von Armand Gallo auf nächtlicher Straße übergeben muß, dient die Lichtspenderin nur noch als Stütze (Abb. 91):

keit dieser Bildsprache für die Zeitgenossen. Vgl. zu den *Turpitudes sociales* bes. Thomson, Turpitudes sociales; Benito Recchilongo, Camille Pissarro. Grafica anarchica, Rom 1981.

[63] *Gil Blas illustre*, 13.3.1892. Das Gedicht ist dem Motiv des Umherirrenden gewidmet: »Hiver! // Oh! les durs, durs pavés / Pour les petits pieds nus / Des enfants perdus / Des enfants trouvés! // Oh! pour les non-repas / Et pour les sans-logis, / Les etes finis, / Les chiens venus! // Oh! pour tous les errants, / Poètes, chiens et fous, / Le gaz aux yeux roux, / La lune aux yeux blancs!«

»... Il sort d'un bal de bienfaisance«[64]. Den hinter ihm sitzenden Bettler mit zwei halbverhungerten Kindern nimmt der engagierte Unterstützer der Wohltätigkeit dagegen gar nicht wahr. Das Licht wird so zum entlarvenden Medium für das allgegenwärtige Elend, betont durch seine Präsenz aber gleichzeitig die Dominanz der umgebenden Finsternis und der sozialen Nacht.

1902 zeigt *L'Assiette au beurre*[65] eine dafür typische Szene von Cadel: Unter einer brennenden Laterne im Bildhintergrund steht eine Frau mit einem Kind an der Hand, beide nur als dunkle Schatten erkennbar. Ein abgemagertes und zerlumptes Mädchen, vermutlich die Tochter der Frau, bittet einen Passanten um ein Almosen. Dieser aber weist das Kind brüsk zurück: »Passez votre chemin, mon enfant, la mendicité est une honte pour la capitale du monde intellectuel«. Der hier ins Feld geführte Mythos der Ville Lumière als wahrhaftiger Schauplatz der *lumières* kontrastiert scharf mit der sozialen Realität und beschädigt deshalb das Ansehen der Stadt und nicht zuletzt der Republik, deren Hauptstadt Paris in erster Linie ist. Die Welt des Lichts kapselt sich in ihrer eigenen Wunschvorstellung ab. Die Verständnislosigkeit angesichts fehlender Lebensgrundlagen nimmt dabei groteske Formen an. Ein anderer um ein Almosen gebetener Flaneur reagiert mit einer Mischung aus Unbedarftheit und Schlagfertigkeit: – »Ayez pitié, monsieur, je suis sans travail! – Mais je suis absolument dans votre cas, mon ami!« Die entsprechende Nummer der *L'Assiette au beurre* trägt den Titel *Les parvenus*[66]. Die sozialen Aufsteiger oder vielmehr Emporkömmlinge, scheinen sich von dem weniger begünstigten Teil der Gesellschaft so weit entfremdet zu haben, daß sie noch nicht einmal in der Lage sind, die Unterschiede überhaupt wahrzunehmen. Der vermutlich von seinen Renten höchst komfortabel lebende ›Arbeitslose‹ der besitzenden Schicht behandelt den Bettler, als ob er nicht verstünde, daß ihre Lebenssituationen nicht vergleichbar sind. Die herablassend-wohlwollende Anrede »mon ami« unterstreicht noch diese phlegmatisch zur Schau getragene republikanische ›Gleichheit‹. Liest man dieses Blatt als Allegorie auf den Zustand dieses Ideals, so ist die im Hintergrund scheinende Straßenlaterne der anschauliche Beleg dafür, daß zwei, die unter dem gleichen Licht stehen, noch lange nicht im selben Maße davon profitieren. In der Abwandlung dieses Motivs für das kirchliche Magazin *Le Pèlerin* wird dieser Vorwurf noch erheblich verschärft. Der Künstler Brousset versetzt die Bettelszene in dem Blatt *Charité maçonnique*[67] ins Licht eines regnerischen Tages (Abb. 92). Eine Bettlerin wendet sich an einen des Wegs kommenden Mann in Mantel und Zylinder, der das Gleichheitsdreieck der Freimaurer trägt: – »La charité, mon bon Monsieur! Nous sommes restés vingt-quatre heures sans manger! – Quelle imprudence! Si vous continuez, vous allez vous abîmer l'estomac!« Dieses

[64] *L'Assiette au beurre* No. 280, 11. 8. 1906 (= *Les Humanitaires*).
[65] CADEL, *Pour la vie*, in: *L'Assiette au beurre* No. 77, 20. 9. 1902 (= *La Chasse*).
[66] *L'Assiette au beurre* No. 54, 12. 4. 1902.
[67] *Le Pèlerin*, 17. 12. 1911.

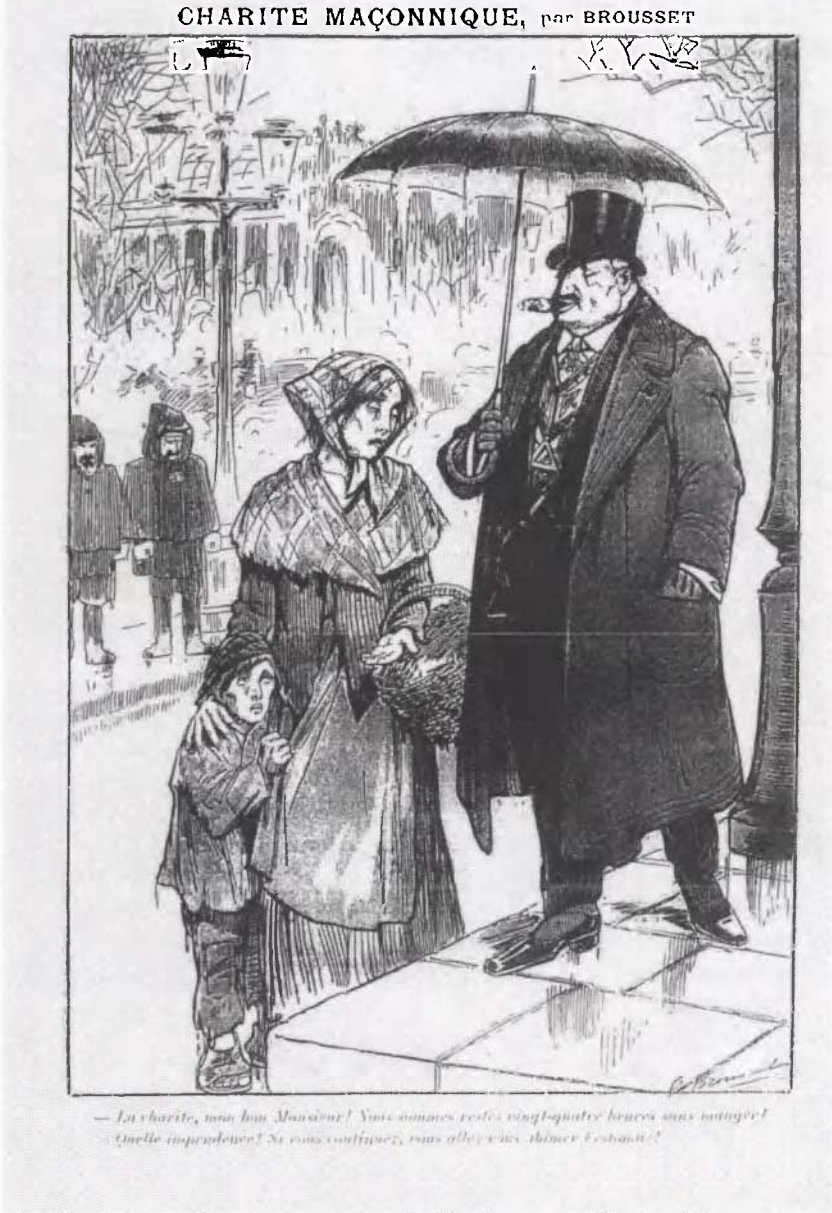


Abb. 92 Brousset: Charité maçonnique. – La charité, mon bon Monsieur! Nous sommes restés vingt-quatre heures sans manger! – Quelle imprudence! Si vous continuez, vous allez vous abîmer l'estomac!, in: Le Pèlerin, 17.12.1911. Bibl. de Valpré, Ecully.

kalte, rein materialistische Vernunftdenken charakterisiert in den Augen der Kirche die republikanische Mentalität schlechthin, für die der mit unverkennbar jüdischen Zügen dargestellte Freimaurer als Modell steht[68]. In diesem System gibt es aus der Armut keinen Ausweg. Die im Hintergrund stehende, dreiflammige Straßenlaterne[69] dominiert den breiten Boulevard, flankiert von zwei Gendarmen in ihren Kapuzenmänteln, die die Szene beobachten, bereit einzugreifen, sollte durch die Bettlerin die Ordnung gestört werden. Die Allianz zwischen Ordnungswächter und Ordnungslicht sieht sich hier einer herben Kritik ausgesetzt. Beide stehen für das Versagen des Systems. Die Laterne, die am Tag als Gliederungselement für die akribische Erfassung des Stadtraums steht und die Ausdehnung dieses Herrschaftsanspruchs in die Nacht hinein trägt, zeugt aber eigentlich nur von der Konstanz der Dunkelheit. Das privilegierte Beleuchtungssystem des großen Boulevards steht hier nicht mehr für Fortschritt. Auch das Lichtversprechen der im Vergleich zu den alten Gaslaternen wesentlich helleren *bec Auer* oder der elektrischen Beleuchtung wird somit als irreführend entlarvt. Das wahre Licht – nämlich das der christlichen Barmherzigkeit – steht dem System der Republik fern. Die durch die Laizisierung und Aufhebung vieler religiöser Gemeinschaften entstandene Lücke in der Armenfürsorge konnte offenbar nicht geschlossen werden, sondern wurde vielmehr aus dem Bewußtsein verdrängt.

Die abweisende Haltung der Polizisten in ihren Kapuzenumhängen war schon bei der Einführung dieser Tracht im Jahr 1889 Gegenstand einer Karikatur in *Le Charivari*[70]. Draner stellt die Verwirrung eines der Unterschicht zugehörigen Mannes dar, der mit beiden Händen auf zwei von hinten sichtbare Gendarmen weist: »Voilà l'incohérence de nos édiles! Ils laïcisent les hôpitaux et ils encapucinent la police!« Als Symbol der Finsternis und kirchlichen Reaktion hat die Kapuze der Mönche eine lange Tradition, wie etwa in einer Reihe von Karikaturen, die Daumier während der II. Republik schuf[71]. Der Vergleich mit der Polizeiuniform spielt auf eine im Grunde ebenso reaktionäre, restriktive Haltung der Obrigkeit gegenüber der Bevölkerung an. Die Kapuze schafft Abstand und entpersonalisiert ihren Träger. In den Augen des Kommentators verschmelzen die Polizisten mit genau jener dunklen Macht, die das Gegenbild der Republik darstellt. Dazu sind die Gendarmen auch bei Brousset geworden, als lebende Pendants zu einer im Angesicht der sozialen Finsternis nutzlosen Straßenlaterne. Die Republik, die für sich beansprucht, den symbolischen Tag der Wirklichkeit gewordenen *lumières* zu verkörpern, trägt vielmehr die Nacht bis in das Tageslicht hinein. Die Laterne als Reprä-

[68] Diese Form des Antisemitismus ist auf den beiden vergleichbaren Darstellungen aus *L'Assiette au beurre* nicht erkennbar.

[69] Möglicherweise ist dies eine Anspielung auf den dreiarmigen Leuchter der Freimaurer. Ich danke Martin Papenheim für diesen Hinweis.

[70] *Le Charivari*, 25.3.1889.

[71] Vgl. dazu Kap.2.2.2.

sentantin eines politischen und sozialen Erleuchtungsideals konnte dieser Forderung im Angesicht der natürlichen und sozialen Finsternis letztlich nicht gerecht werden. Für die Armen blieb sie ein Irrlicht, das den Weg nicht weisen konnte.

9.1.2. »La Ville Lumière attire les papillons campagnards« Das Scheitern an der magischen Grenze des Lichts

Wenn die Nacht der bevorzugte Zeitraum blieb, um das Elend sozialer Randgruppen darzustellen, dann auch sicher deshalb, weil die durch die künstliche Beleuchtung erzeugten Licht- und Schatteneffekte sich als ideales Stilmittel anboten, um starke Gegensätze zu verbildlichen[72]. Diese prallen immer an der Grenze zwischen der erhellten und der nicht erhellten Nacht erbarmungslos aufeinander, an der Schwelle, die für den Ausgegrenzten nicht zu überschreiten ist. Paris, dessen in der Nacht wahrnehmbare Lichtgrenzen stets auch soziale Grenzen markierten, wurde dabei zum Spiegel für die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, für die verzögerte Verwirklichung sowohl der *lumières* als auch des *progrès*, der zwar sichtbar ist, aber die Lebensumstände nicht wirklich verbessert. Im besonderen das hell erleuchtete Fenster steht für diese unsichtbare Barriere: ob als Schaufenster einer unerreichbaren Warenwelt oder als Fenster eines Restaurants – das Licht scheint zum Greifen nahe und bleibt doch unerreichbar.

[72] *L'Assiette au beurre*, die sich von anderen Satiremagazinen durch den Verzicht auf eine einheitliche Gestaltung zugunsten der Anpassung an das jeweilige Thema unterschied, ist stets in düsteren Schwarz-, Braun- und Grautönen gehalten, wenn die Armut dargestellt wird, so etwa die *Assiette au beurre des pauvres* (No. 145, 9.1.1904). Zur Abwägung des Begriffs der Ville Lumière hinsichtlich der sozialen Realität vgl. Hans-Günther GOLINSKI, Paris – ›Ville Lumière‹ oder ›Asyl des Sterbens‹? Die französische Metropole zur Zeit der III. Republik, in: LANGEMEYER (Hg.), Bilderwelten II, S. 9–17. Die besondere Rolle des Schattens in der Kunst und vor allem des Schattentheaters im Paris des späten 19. Jahrhunderts wird seit einiger Zeit eingehender erforscht. Vgl. dazu bes. Nancy FORGIONE, The Shadow only: Shadows and Silhouette in Late Nineteenth-Century Paris, in: Art Bulletin 81 (1999), S. 490–512. Bei den Faktoren, die zu dieser Entwicklung beitrugen, wird die Straßenbeleuchtung bisher nicht erwähnt. Dabei machte wohl erst sie auffallende Schlagschatten zu einer alltäglichen Erscheinung, wie es etwa in Chams Karikatur für *Le Charivari* vom 15.3.1879 zum Ausdruck kommt (vgl. Kap. 9.1.1.). Erinnert sei hier auch an die in Kap. 9.1.1. zitierte Bemerkung von Eugène Defrance, wonach erst die neueren Laternentypen eine Verringerung der langen Schatten herbeiführten (DEFRANCE, Histoire de l'éclairage des rues de Paris, S. 108). Im Kontext des Kabaretts Le Chat noir auf dem Montmartre und der dort verbreiteten Stimmung einer rebellischen Gegenkultur tritt auch die Betonung des Schatttens als bewußte Absage an das offizielle, rationalistische System der *lumières* hervor. Vgl. dazu bes. Elena CUETO-ASÍN, The Chat noir's Théâtre d'Ombres. Shadow Plays and the Recuperation of Public Space, in: WEISBERG (Hg.), Montmartre, S. 223–246. Zum Schattentheater des Chat noir vgl. auch Phillip Dennis CATE, The Spirit of Montmartre, in: DERS., Mary SHAW (Hg.), The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875–1905, Rutgers 1996, S. 55–69.

Darüber hinaus war das Bild der ständig in Festbeleuchtung erstrahlenden Ville Lumière auch in dieser Beziehung trügerisch. In Wirklichkeit war eine die Nacht zum Tag machende Vergnügungskultur der Ville Lumière weit mehr Schein als Sein:

> Outside Montmartre and les Halles, all-night cafés were extremely rare. [...] Yet just at the regular stream of strollers on the boulevards gave the illusion of a whole population at leisure, so Paris places of pleasure with their limited hours and seasons were enough to feed foreigners' fantasies about the city's round-the-clock orgies of fun[73].

Die magische Anziehungskraft der lichterfüllten Luxus- und Vergnügungskultur der Belle Époque erklärt sich in hohem Maße daraus, daß eine übermäßige Lichterfahrung noch immer eine Ausnahme darstellte. Gerade in Anbetracht der Tatsache, daß die Straßenbeleuchtung angesichts des gesteigerten Helligkeitsbedürfnisses zu wünschen übrig ließ, stellten – meist mit elektrischem Licht – großzügig beleuchtete Schaufenster, Restaurants und Cafés die eigentlichen Lichtpole im nächtlichen Dunkel dar[74]. Die Schere zwischen Anspruch und Wirklichkeit im Mythos der lichterfüllten nächtlichen Stadt verdeutlicht auch eine Illustration, die 1890 in *Le Courrier français*[75] erschien. Unter einer Laterne erstrahlt die Lichtreklame: *Élysée Montmartre – Ce soir bal.* Dennoch bleibt die darunter liegende Straße weitestgehend in Dunkelheit getaucht, nur schemenhaft sind die schattengleichen Gesichter der Passanten zu erkennen. Die Lichtreklame verbreitet ein ebenso unzureichendes Licht wie die Laterne. Die Entwicklung der Laterne zum Werbeträger war in diesem Sinne nur noch ein weiterer Schritt zur Entzauberung und Profanierung des Lichts gegenüber der Mythologisierung der Ware. 1902 entwarf Jules Grandjouan *Quelques projets de lanternes bien modernes*[76]. Die Laternen haben sich in Form und Gestaltung voll und ganz den Einrichtungen angepaßt, für die sich gedacht sind: Eine Laterne für die Metro ist schmal und so platzsparend, daß sie auch im Gedränge des überfüllten Wagens, wie auf der Laterne abgebildet, nicht viel Platz beansprucht. Doch Grandjouans Entwürfe weisen auch kritische Züge auf: Die Laterne eines Polizeireviers trägt die Aufschrift *poing sur champ de gueules* und wird so zur Warnung vor polizeilichen Maßnahmen: Eine riesige Faust fährt mitten in eine Gruppe entsetzter Gesichter. Auch das Leuchtlicht eines billigen Hotels ist mehr als deutlich: Bei dem zur Dekoration beigefügten Paar handelt es sich ganz of-

[73] Charles Rearick, The Pleasures of the Belle Époque, New Haven, London 1985, S. 164f.

[74] Williams, Dream Worlds, bes. S. 84–90. Diese Entwicklung nahm im II. Empire ihren Anfang mit Leuchtschriften über Hotels und verglasten Foyers, deren Licht bis auf die Straße ausstrahlte. Vgl. Williot, Naissance, S. 454f. Dekorierte Schaufenster kamen bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts auf. Erst ab etwa 1850 jedoch bestand die Möglichkeit, breite Glasfronten herzustellen, die einen unverstellten Blick auf die Auslagen erlaubten. Vgl. Schivelbusch, Lichtblicke, S. 140f.

[75] *La Publicité à Paris. – Les motifs lumineux*, in: *Le Courrier français*, 28.12.1890.

[76] *Le Rire*, 29.11.1902.

fensichtlich um eine Prostituierte und ihren Freier. Die Instrumentalisierung des (Laternen-)Lichts erfährt hier eine Übersteigerung ins Absolute: Das Licht wird endgültig zur reinen Projektionsfläche. Grandjouans ironische Entwürfe verdeutlichen, was die Füllung des nächtlichen Stadtraumes mit diesen miteinander konkurrierenden Botschaften bedeutet: Eine verwirrende Vielfalt von Eindrücken ergießt sich auf den desorientierten Betrachter, der im unteren Bildteil dargestellt ist. Die vordergründig erreichte Licht-Gliederung der Nacht muß an dieser Überfrachtung scheitern. Das Motiv der nächtlichen Verlorenheit erhält so lediglich eine neue (Licht-)Komponente. Das Problem der sich selbst huldigenden Werbung, die in ihrer geballten Wucht jeden Sinn zu verlieren droht, wurde schon früh erkannt. 1888 veröffentlicht *Le Courrier français*[77] das Gedicht *La Réclame* von Marc Legrand. Die Illustration von Heidbrinck verbildlicht die Werbung als nackte Frau mit einer Fanfare, die versucht, die Menschen anzulocken. Daneben steht der zu diesem Zeitpunkt noch im Bau befindliche Eiffelturm als vollendetes Monument seiner selbst auf der Erdkugel und strahlt sein Licht sonnengleich in die Dunkelheit ab. Umrundet wird das Spektakel von Passanten, die auf Werbeschildern die einzelnen Buchstaben des Titels *La Réclame* vor sich hertragen. So entsteht der Eindruck eines sich selbst genügenden Lichtspiels, das an die Stelle der im Eiffelturm zum Ausdruck kommenden republikanischen Ideologie rückt. Die Lichtreklame degradiert die nächtliche Stadt so zum bloßen Hintergrund für ihren eigenen, nur sich selbst verpflichteten Code. Der mit der Orientierungslosigkeit des Flaneurs spielende Komplex von »Paris-Vitrine«[78] dehnt sich so in die Nacht aus und unterwirft diese seiner eigenen Sprache:

C'est elle [= la réclame] qui, servant nos plus chers intérêts, / Emprunte le crayon magique des Chérets, / Et pour les annonces féeriques / Met des lettres de feu sur les grands boulevards / Où luttent le gaz jaune et les éclairs blâfards / Que font les piles électriques[79].

Die Beschränkung dieser luxuriösen Welt auf den privilegierten Bereich der Grands Boulevards und ihre Unvereinbarkeit mit der Welt der Armen stellt jedoch nicht das eigentliche Drama des in der Nacht Umherirrenden dar. Denn seine Wünsche und Sehnsüchte erstrecken sich vielmehr auf den Bereich des Alltäglichen, Lebensnotwendigen.

Der Glanz von »Paris-Vitrine« – das ist hier schon die beleuchtete Auslage eines Lebensmittelgeschäfts. Der Flaneur, der sich im optischen Überfluß

[77] *Le Courrier français*, 2.12.1888.

[78] DELATTRE, Les douze heures noires, S. 91.

[79] Marc LEGRAND, *La Réclame*, Strophe 2. Besonders interessant ist die Beobachtung der optischen Vermischung von elektrischer Beleuchtung und Gaslicht, was offenbar eine heute kaum mehr nachzuvollziehende Aura schuf. Einen Eindruck davon gibt ENDELL, Schönheit, S. 60, am Beispiel von Berlin im Jahr 1908: »Das Grün und Gelbweiß des Gasglühlichtes, das milde Blau der gewöhnlichen Bogenlampen, die roten und orange Farben des Bremerlichtes und der neuen Spielarten der Bogenlampe, das Rot und Weiß der Glühlampen und der neuen Metallfadenlampen«.

treiben läßt, erhält somit einen Gegenpart. Der ungebundene Beobachter wird durch den in seinem Elend gefangenen Ausgegrenzten ersetzt. Die Glasscheibe des Schaufensters wird dabei zur symbolischen Mauer zwischen zwei Welten, einer des Lichts und einer der Finsternis[80]. Das hell erleuchtete Schaufenster ist hier kein verheißungsvolles Versprechen, sondern ein höhnischer Kommentar, eine Provokation. *Provocation* – so lautet auch der Titel eines Blatt von Henri Lebasque für das *Album des Temps nouveaux*[81]. Ein verhärmtes kleines Mädchen steht mit leerem Blick vor der Auslage eines Bäckers. Ob die Provokation von dem unerreichbaren Brot ausgeht, oder ob die stumme Anklage des Kindes selbst als eine störende Herausforderung empfunden wird, bleibt im unklaren.

Die Resignation der Hungernden ist das bestimmende Element vergleichbarer Darstellungen. Steinlen zeigt auf einem Blatt für *L'Assiette au beurre*[82] drei Halbwüchsige vor dem Fenster eines Feinkostgeschäftes, dessen Auslagen von ihrer alltäglichen Realität so weit entfernt sind, daß sie sie nicht einmal zuordnen können (Abb. 93): *Tout ça, c'est-il pour manger?*

Alphonse Lévy stellt eine ähnliche Szene dar: Vor dem hellen Schaufenster eines Haushaltswarengeschäftes steht eine schwangere Frau mit zwei Kindern, wovon sie eines auf dem Arm trägt: »Ça, c'est pour les riches«[83]. Zu seiner schärfsten Ausprägung aber findet das Thema auf einer Illustration von Ferdinand Gottlob für dieselbe Nummer von *L'Assiette au beurre*, in der auch Steinlens Schaufensterszene erschien: Eine Mutter führt ihr Kind zum Schaufenster einer Bäckerei, um ihm etwas offenbar völlig Neues zu zeigen: »Ça, mon enfant, c'est du pain...«

[80] SCHIVELBUSCH, Lichtblicke, S. 144: »Jeder künstlich erleuchtete Bereich im Freien wird als Innenraum insofern erlebt, als er gegen das umgebende Dunkel abgegrenzt ist wie mit Wänden. Die Wand verläuft dort, wo die Lichtwirkung aufhört«. Allg. zum Schaufenster vgl. ibid., S. 138-148. Auch in Charles BAUDELAIRE, Les Yeux des pauvres, in: DERS., Œuvres, Bd. 1, Paris 1976, S. 317-319, fungiert das hellerleuchtete Fenster eines Cafés als unüberwindliche Grenze zwischen Arm und Reich. Vgl. dazu auch PRENDERGAST, Paris, S. 36-40. Das Motiv des Blicks aus dem Fenster als Mittel der optischen (Licht-)Raumbeherrschung und des überlegenen Blicks von oben wie in Gustave Caillebottes Bild *Jeune homme à sa fenêtre* (vgl. Kap. 5.3.) erfährt hier eine Erweiterung aus der vertikalen in die horizontale Situation. Die im Innenraum Sitzenden beherrschen auch hier den Raum draußen, sei es durch die überlegene Beobachterposition, sei es, weil sie es sich erlauben können, das dunkle ›Draußen‹ schlichtweg zu ignorieren.

[81] Blatt No. 20 des Albums, 1900. Vgl. CATE, GILL, Théophile Alexandre Steinlen, S. 90, Abb. 73.

[82] *L'Assiette au beurre*, 25.4.1901. Vgl. auch LANGEMEYER, Bilderwelten II, S. 46, Kat. 12. Steinlen griff besonders häufig das Thema des einsamen männlichen Vagabunden auf. Vgl. dazu DITTMAR, Steinlen, S. 37: »Die Personen zeichnet Resignation und Desorientierung, zuweilen Aufbegehren. Der sozial Benachteiligte ist auch der Heimatlose. [...] Es handelt sich um die tatsächlich Ausgestoßenen«. Vgl. dazu auch Steinlens Illustrationen zu literarischen Texten im *Gil Blas illustré*: z. B. 21.12.1900: *Noël* (vgl. DITTMAR, Steinlen, S. 24, Abb. 44); 19.11.1897: *Le Vilain Homme*.

[83] *Le Rire*, 31.5.1902. Abgebildet bei LANGEMEYER, Bilderwelten II, S. 47, Kat. 12.

Abb. 93 Theophile Alexandre Steinlen: – Tout ça, c'est-il pour manger?, in: L'Assiette au beurre, 25.4.1901. Bibl. Forney, Paris.

Daß die so geprägten Kinder ihre Lektion früh lernen, thematisiert das Blatt *Les Résignés* von Mirande in der Weihnachtsausgabe des Jahres 1902 von *L'Assiette au beurre*[84]. Die Resignierten sind aber keine Erwachsenen, sondern Kinder, so klein noch, daß das Mädchen sich am Fenstersims hochziehen muß, um einen Blick in das feine Restaurant erhaschen zu können. Der hinter ihr stehende, kaum größere Junge belehrt sie hingegen altklug über die Folgen: »Amène-toi, Melie, tu vas en choper une indigestion«. Schon allein der Anblick des ungewohnten Überflusses soll also zuviel sein für den Magen eines an Hunger und Entbehrung gewöhnten Kindes. Der Wäschekorb, den das Mädchen trägt, und der Zeitungsstapel, den der Junge unter den Arme geklemmt hat, weisen sie trotz ihres zarten Alters als Arbeiter aus, für die das Fest schlichtweg nicht stattfindet.

Das Mädchen ist dennoch Kind genug, um zumindest neugierig zu sein. Es gleicht darin dem Baby auf Hermann-Pauls Karikatur *La Question du pain*, das seine Händchen nach den verheißungsvollen Lampions der Festbeleuchtung ausstreckt[85]. Die Desillusionierung des Jungen dagegen, der scheinbar sein Schicksal akzeptiert hat, erinnert daran, daß die gefürchteten *apaches*

[84] *L'Assiette au beurre* No. 91, 27.12.1902 (= *Noël*).
[85] Erwähnt in Kap. 7.3.

sich aus der Schicht derer rekrutieren, die niemals eine wirkliche Chance hatten. Die Resignation angesichts der Gesellschaft im Licht kann schnell in zerstörerischen Hass umschlagen, wenn der Arme das bekämpft, was ihm selbst vorenthalten bleibt[86]. Die Scheinwelt des Lichts erschafft dabei erst das spezifische Bild dessen, der an der gläsernen Lichtgrenze auch an die Grenzen seiner Existenz stößt. Der Ausschluß der dunklen Seite der Gesellschaft erscheint als unabdingbar, um den Glanz von »Paris-Vitrine« nicht zu trüben. Diese Taktik setzt schon dabei an, selbst die Verwertung der Reste des Wohlstandes durch die Armen zu unterbinden. Exemplarisch dafür steht die Geschichte der Lumpensammler im 19. Jahrhundert. Seit der Julimonarchie häuften sich die Maßnahmen, die nächtliche Tätigkeit des *chiffonnier* zu unterbinden und die Vertreter dieses Gewerbes so zu kriminalisieren[87]. Ein entscheidender Grund für diese restriktiven Maßnahmen ist in der dem Lumpensammler innewohnenden Unabhängigkeit zu suchen, die sich der Kontrolle durch die Obrigkeit zu entziehen schien:

Le mode de subsistance du chiffonnier l'identifie tout d'abord à un sauvage égaré dans la ville moderne, transformée la nuit en insondable forêt. Rebelle au joug d'un maître, il préférerait le nomadisme et son inconfort matériel à la vie diurne et sédentaire. Sa prédation nocturne fait du chiffonnier le seul décideur de l'emploi de son temps et de l'organisation de ses itinéraires. [...] L'image des ›indigènes des ténèbres‹ oscille cependant entre celle du bon sauvage aux mœurs loyales et débonnaires et celle du fauve lâché dans une nuit qui lui assurerait l'impunité[88].

Seine einzigartige Stellung verlieh dem *chiffonnier* die Aura eines Philosophen, eines Suchenden in der Dunkelheit, der in sich auch Züge des Kynikers Diogenes trug[89].

[86] Dies wird thematisiert auf einer Karikatur von Couturier für *Le Chambard socialiste* (30.3.1895), die zwar keine Nacht- aber eine Schaufensterszene darstellt. Ein kleines Mädchen mit einem Baby auf dem Arm steht vor dem geöffneten Fenster eines Cafés, wo eine Familie der besseren Kreise Platz genommen hat. Der Vater kommentiert die hungrigen Blicke der beiden Kinder folgendermaßen: »Ces gueux ont faim?... Qu'ils mangent de la brioche!« Dieses Zitat eines sorglosen Ausspruches, der am Vorabend der Französischen Revolution Königin Marie-Antoinette zugeschrieben wurde, will verdeutlichen, daß sich seitdem nur die Zusammensetzung der führenden Klasse verändert hat, nicht aber die Gesellschaft. Der Titel des Blattes – *Vive le progrès* – hebt dies zusätzlich hervor.

[87] DELATTRE, Les douze heures noires, S. 218f. Vgl. auch SCHLÖR, Nachts in der großen Stadt, S. 44.

[88] DELATTRE, Les douze heures noires, S. 220. Die Bezeichnung »indigènes des ténèbres« zitiert Delattre nach: Paris, ou le Livre des Cent-et-un, Bd. 3, Paris 1832, S. 147.

[89] Dieser Mythos hinterließ zahlreiche Spuren in der französischen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vgl. dazu Dietmar RIEGER, Diogenes als Lumpensammler, Heidelberg 1982. Auch die Karikatur griff das Thema des philosophischen Lumpensammlers auf: *Le Don Quichotte* beispielsweise zeigt am 28.12.1889 in der Karikatur *À la hotte* von Gilbert-Martin Chronos als *chiffonnier*, der in den schmutzigen Hinterlassenschaften des Jahres 1889 wühlt. Vgl. DUCATEL, Histoire, Bd. 2, S. 211. Das Motiv von Diogenes, der mit der Laterne am hellichten Tag auf dem Marktplatz von Athen (vergeblich) einen Menschen gesucht haben soll, ist seit dem 16. Jahrhundert zunächst in der Emblematik nachweisbar. Vgl. Stefan SCHMITT, Diogenes. Studien zu seiner Ikonographie in der niederländischen Emblematik und Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, Hildesheim 1993.

Wer die Hinterlassenschaften der Gesellschaft durchforstet, findet dort zwangsläufig ihre Substanz. So zeugte die Hintertreibung dieser Tätigkeit von dem Bestreben, diese Beziehung und die daraus ablesbaren Botschaften zu zerstören. Damit ging die eigentliche Erfindung des Mülls Hand in Hand: Den Ersatz für den *chiffonnier* nämlich stellte das Heer der Straßenkehrer dar, die seit den 1850er Jahren verstärkt auch in Deutschland angeworben wurden[90]. Die von Delattre treffend als *antichiffonniers*[91] bezeichneten *balayeurs* standen als uniformierte Beschäftigte voll und ganz im Dienste der Ordnungspolitik. Ihre nachts und in den frühen Morgenstunden verrichtete, perfekt koordinierte Reinigungsarbeit bildete gewissermaßen die Grundlage für den zeitgleich entstehenden Mythos der glanzvollen Ville Lumière und trug zur Befriedung der Nacht bei[92].

Während der Französischen Revolution durchlebte diese Anekdote eine erstaunliche Wandlung: Diogenes sucht nicht nur, sondern findet wechselnde Revolutionshelden, zunächst noch den König, später Marat. Vgl. dazu ausführlich HERDING, Diogenes. Zur Karikatur gerät das Motiv erst in Honoré Daumiers Blatt *J'ai trouvé mon homme*, das am 12.3.1834 in *Le Charivari* erschien. Vgl. SCHRENK, Honoré Daumier, Bd.1, [36]: Angesichts von Louis-Philippe kapituliert der antike Philosoph und bläst seine Laterne aus, was den unvereinbaren Gegensatz zwischen dem zur persönlichen Bereicherung aufrufenden Regime und dem Konzept der Menschlichkeit des bedürfnislosen Kynikers gnadenlos verdeutlicht. Nach 1871 tritt das Motiv relativ häufig auf, wobei Diogenes allerdings wiederum zum erfolglosen Sucher wird, der auch in der vielfältigen politischen Kultur der III. Republik seinen Menschen nicht finden kann: Ein Blatt von Draner mit dem Titel *L'Opinion de Diogène* (in: *Le Charivari*, 8.3.1881) zeigt, wie der in Lumpen gekleidete, barfüßige Mann mit seiner Laterne die Liste der Wahlkandidaten beleuchtet: »Le scrutin de liste!... Quand on a déjà tant de mal à trouver un homme!...« Erfolgreich ist die Suche zumindest für Boulanger, der sich auf der Karikatur *Un nouveau Diogène* von Lamouche kurzerhand selbst im Spiegel findet (*La Silhouette*, 10.4.1887). Noch kurz vor dem Ersten Weltkrieg greift ein Bild von Sandy-Hook, das am 28.10.1911 in *Le Ruy Blas* erschien, das Thema der vergeblichen Suche auf: Als *Madame Diogène* ist die antikisch gewandete Marianne mit der phrygischen Mütze dabei, die menschenleere Finsternis (und nicht etwa den belebten Marktplatz zur Mittagszeit) mit der Laterne auszuleuchten: *Trouvera-t-elle?*

[90] Mareike KÖNIG, Brüche als gestaltendes Element. Die Deutschen in Paris im 19. Jahrhundert, in: DIES. (Hg.), Deutsche Handwerker, Arbeiter und Dienstmädchen in Paris. Eine vergessene Migration im 19. Jahrhundert, München, 2003, S.17: »ganze Dörfer aus Oberhessen organisierten sich, um turnusmäßig als Straßenkehrer in der französischen Hauptstadt zu arbeiten«. DELATTRE, Les douze heures noires, S.243, erwähnt, daß man die *balayeurs* gewöhnlich für Elsässer hielt.

[91] DELATTRE, Les douze heures noires, S.242. Der Zusammenhang zwischen dem Ausfegen als politischer Säuberung und der Lichtsymbolik in der Karikatur wird ganz besonders deutlich in dem Blatt *Tout-à-l'égout*: *Le balayeur Camille Pelletan* von GIBET, in: *Le Pilori*, 19.5.1888: Camille Pelletan, Herausgeber der regierungskritischen Zeitung *La Justice* wird hier als typischer Pariser Straßenfeger dargestellt, der im Schein einer Laterne (!) die Portefeuilles der Ministerien und einen an Präsident Grévy erinnernden Puppenkopf in die Kanalisation kehrt. Zu Camille Pelletan vgl. HUTTON, Historical Dictionary, Bd.2, S.760f. Zum Motiv des Fegens vgl. auch Kap.6.4. sowie Kap.9.2.2.

[92] Diese Absicht wird etwa deutlich in Pierre Vidals Einbandgestaltung für das Buch von Georges MONTORGUEIL, La vie des boulevards, Madeleine – Bastille, Paris 1896. Der hintere Buchdeckel zeigt eine nächtliche Szenerie mit Straßenfegern und Polizisten, deren Tun im Schein einer Gaslaterne und einer elektrischen Bogenlampe erhellt wird. Die

Die *chiffonniers*, die zwischenzeitlich in den Reinigungsprozeß der Stadt eingebunden wurden und Konzessionen erwerben konnten, um den Müll zu durchsuchen, existierten dennoch bis in die Zeit der III. Republik. Noch 1881 erging die Order der Präfektur, auf die Lumpensammler ein besonders waches Auge zu haben, was »die traditionelle Unsicherheit gegenüber den alten Figuren der Nacht«[93] sehr deutlich macht. Das endgültige Ende des *chiffonnier* wurde wenige Jahre später besiegelt, unter der von 1883 bis 1896 dauernden Dienstzeit des Präfekten Eugène-René Poubelle[94]. Seine rigiden Hygienemaßnahmen, darunter die nach ihm benannten, in der Stadt verteilten Abfallbehälter nahmen den letzten *chiffonniers* jede Existenzgrundlage. 1884 zeigt eine Karikatur in *Le Chat noir*[95] einen ratlosen Angehörigen dieses Gewerbes, der auch mithilfe einer hell strahlenden Handlaterne nichts mehr findet, um seinen Korb zu füllen (Abb. 94). Die im Lichtschein an einer Mauer angebrachte Verfügung bezüglich der *poubelles* macht die Überflüssigkeit seines Tuns allzu deutlich. Es gibt nichts mehr zu suchen, deshalb ist auch diese einst autarke Gestalt der Nacht nunmehr dazu verdammt, zum ziellosen Irrenden in der Dunkelheit zu werden[96].

Die nicht erst von Poubelle angestoßene Hygienediskussion[97] betraf in besonderem Maße auch die nach wie vor miserable Wohnsituation der Unterschichten[98]. Die enorme Zuwanderung vor allem in das 19. und 20. Arrondis-

Nacht wird so aus dem Raum des Zeitlosen in den der gemessenen Arbeitszeit überführt und so überschaubar gemacht. Vgl. Bonnie L. Grad, Timothy A. Riggs, Visions of City and Country. Prints and Photographs of Nineteenth-Century France, Worcester (Mass.) 1982, Tafel 108.

[93] Schlör, Nachts in der großen Stadt, S. 84.

[94] Vgl. Delattre, Les douze heures noires, S. 246.

[95] Hope, *Pauvre Bifin*, in: *Le Chat noir*, 26.1.1884. Der Untertitel lautet: *Faut c'oire qui gn'en avait pas assez à rien faire.* – »Man muß wohl einsehen, daß hier nicht mehr zu tun ist«.

[96] Ein Werbeplakat, das Jossot für Feinkostkonserven der Marke Amieux frères schuf, macht den Verlust der fast magischen Symbolik des *chiffonnier* besonders deutlich: Der Lumpensammler trägt zwar noch seinen Korb, die *hotte*, auf dem Rücken, ist aber uniformiert wie ein Straßenfeger. Seine Laterne erhellt nur noch die Sardinenbüchse der beworbenen Marke, aber nicht mehr, wie einst, die Geheimnisse des nächtlichen Paris. Vgl. dazu Luce Abélès, La fin du siècle, in: Ségolène Le Men (Hg.), Les Français peints par eux-mêmes. Panorama social du XIX^e siècle, Paris 1993, S. 72, Kat. 206. Ibid.: »Jossot, dessinateur libertaire travaillant dans la presse d'extrême gauche, ne peut ignorer l'ambivalence de cette figure. Loin pourtant de faire servir ce type à des fins de critique sociale, il lui retire toute charge symbolique«.

[97] Vgl. dazu Andrew R. Aisenberg, Contagion. Disease, Government, and the ›Social Question‹ in Nineteenth-Century France, Stanford 1996.

[98] Norma Evenson, Paris, 1890–1940, in: Anthony Sutcliffe (Hg.), Metropolis 1890–1940, London 1984, S. 270: »Although the city retained its image as a centre of fashion and luxury, there were working-class districts in which living conditions had advanced little beyond those of nineteenth-century slums. Dwellings were often minuscule, and frequently lacked heat, running water, and adequate light and ventilation. Rising standards of hygiene only served to dramatize the gap between ideals and reality«. Zur Wohnsituation der Arbeiter im 19. Jahrhundert allg. vgl. Michelle Perrot, Manières d'habiter, in: Ariès, Duby (Hg.), Histoire de la vie privée, Bd. 4, S. 314–319, sowie Roger-Henri Guerrand, Espaces privés, ibid., S. 356–361.

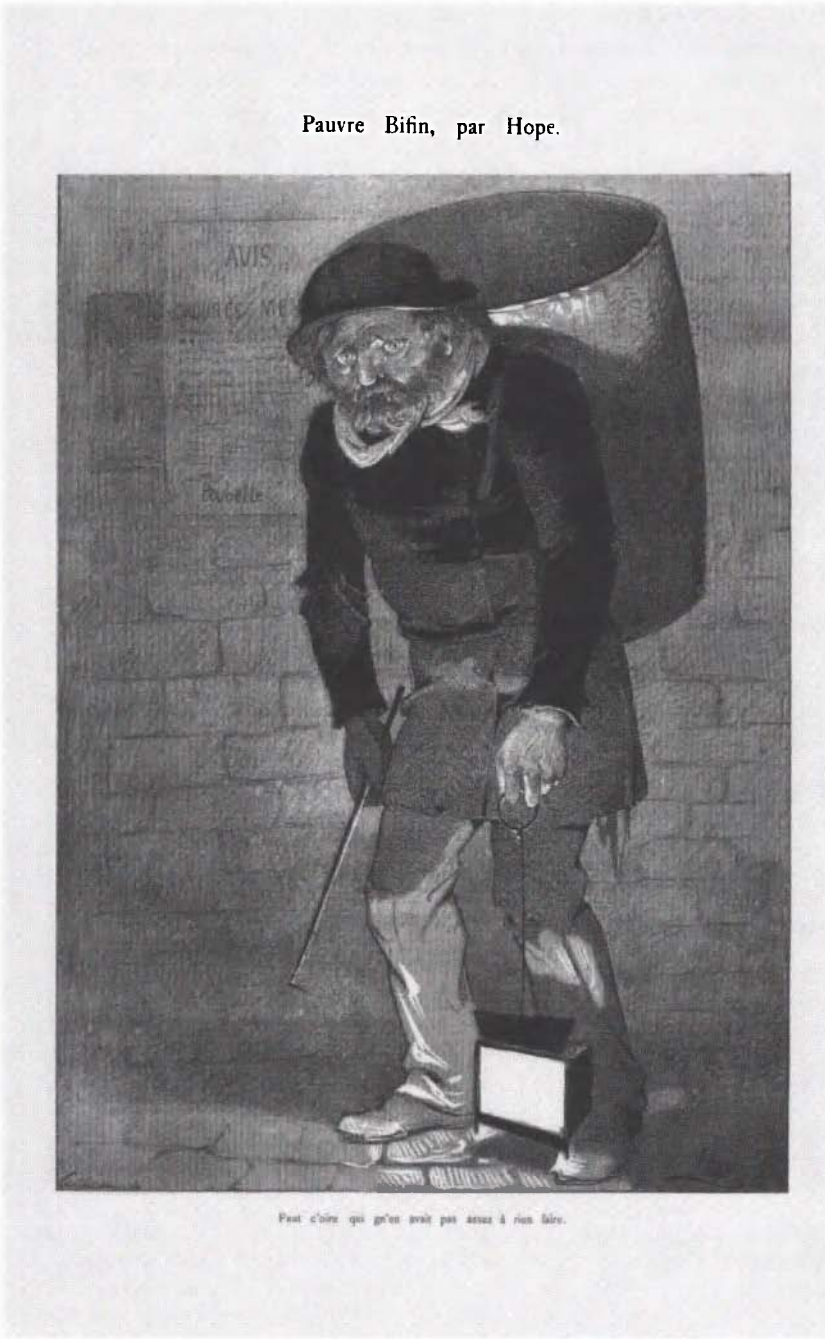


Abb. 94 Hope: Pauvre Bifin. Faut c'oire qui gn'en avait pas assez à rien faire., in: Le Chat noir, 26.1.1884. UB Frankfurt.

sement hatte seit den Anfangsjahren der Republik zu einer kontinuierlichen Verschlechterung der Wohnsituation beigetragen: Zwischen 1872 und 1896 wuchs die dortige Bevölkerung um 62,3% an (gegenüber nur 10,9% in den zentralen Stadtvierteln)[99]. Während der wirtschaftlichen Krisen der 1880er Jahre ergriff die Regierung erstmals Initiativen, um innerhalb der Stadt bezahlbaren Wohnraum zu schaffen und so gleichzeitig den enormen sozialen Druck zu lockern, der auf der durch die Haussmannschen Reformen entstandenen Peripherie lastete[100]. Diese Maßnahmen zur Verbesserung der Wohnqualität waren Teil des republikanischen Ansinnens, die soziale Frage durch die Integration der Arbeiter zu lösen und der sozialistischen Agitation vorzubeugen[101]. Poubelle ließ den zur Verfügung stehenden Wohnraum im sogenannten *casier sanitaire* planmäßig erfassen und bezüglich der Sterblichkeit seiner jeweiligen Bewohner in Kategorien einteilen. Zwischen 1894 und 1904 wurden dabei sechs Brennpunkte mit extrem hoher Sterbe- und Tuberkuloserate ausgemacht, die sogenannten *îlots insalubres*. Augrund dieser alarmierenden Erkenntnisse wurde schließlich 1912 ein Gesetz erlassen, das den Staat dazu verpflichtete, günstigen Wohnraum zu schaffen: Damit war der soziale Wohnungsbau in Frankreich geboren[102]. Die stärkere Bindung an ein auch als solches empfundenes Heim schien darüber hinaus ein wirksames Gegenmittel, um die Familien von den Cafés und Kneipen fernzuhalten, die als Brutstätte der Promiskuität und Alkoholsucht galten. Licht und Wärme, die in den Wohnungen wegen fehlender Anschlüsse und hoher Gaspreise oft Mangelware waren, spielten vermutlich eine nicht unerhebliche Rolle bei dieser Vorliebe[103].

Das in der sozialkritischen Presse entworfene Bild von elenden Wohnverhältnissen und Obdachlosigkeit ist in erheblichem Maße vor dem Hintergrund der von der Zuwanderung überforderten Hauptstadt zu verstehen. Grundsätzlich ist zu betonen, daß die in der Bildpublizistik dargestellten Szenen menschlichen Elends keineswegs die Situation des Durchschnittsarbeiters spiegeln, dessen Einkommenssituation sich nicht zuletzt aufgrund der erstarkenden Gewerkschaftsbewegungen zwischen 1871 und 1914 kontinuierlich verbesserte[104]. Das Bild der schieren Armut, das sozial engagierte Künstler

[99] Anne-Louise SHAPIRO, Housing the Poor of Paris, 1850–1902, Wisconsin 1985, S. 56.

[100] Ibid., S. 117. Zum Kontext der Hygienediskussion vgl. AISENBERG, Contagion.

[101] SHAPIRO, Housing, S. 117. Vgl. ibid., S. 162: »The regulation of unsanitary housing was thus representative of a broader reform strategy designed to make the worker more secure«.

[102] EVENSON, Paris, S. 274f.

[103] Zur Bedeutung des Cafés für die Arbeiterkultur vgl. Scott W. HAINE, The World of the Paris Café. Sociability among the French Working Class, 1789–1914, Baltimore 1996, bes. S. 50–58, der allerdings die Faktoren Licht und Wärme nicht berücksichtigt.

[104] Leonard R. BELANSTEIN, The Working People of Paris, 1871–1914, Baltimore 1984, S. 52. Der Gesundheits- und Ernährungszustand der Bewohner in der *banlieue* war in diesem Zeitraum jedoch wesentlich schlechter als bei den Bewohnern der ärmeren Viertel innerhalb der Stadt (ibid., S. 53). Die verbesserte Ernährungssituation betraf zudem in erster Linie die Quantität, weniger die Qualität (ibid., S. 55).

schufen, spiegelt gleichwohl die Angst der Arbeiter vor dem sozialen Abstieg, vor dem es, besonders in der Propaganda der marxistischen Guesdisten, kein Entrinnen zu geben schien[105].

Das symbolträchtige Motiv des Irrenden in der Dunkelheit vereint in sich also verschiedene Konnotationen und wird so zur idealen Projektionsfläche. Die Entwurzelung auf der einen Seite und der Absturz in die Dunkelheit auf der anderen Seite gehen Hand in Hand – dazwischen liegt die Blendung und Verbrennung durch die trügerischen Lichter der Ville Lumière, die eine magische Anziehungskraft ausübt, aber gleichzeitig unüberschreitbare Grenzen setzt. Das am 13. Februar 1910 in der satirischen Zeitschrift *Pages folles* erschienene Blatt *La Ville Lumière attire les papillons campagnards* von Valveranne bringt diesen Prozeß wie im Zeitraffer auf den Punkt (Abb. 95). Die schöne Allegorie der *Ville Lumière* sitzt kokett auf einem Thron, mit Krone und Zepter, das wie ein Zauberstab einen gleißend hellen Lichtschein aussendet. Davon unwiderstehlich angezogen, flattern die *papillons campagnards* wie hypnotisiert in großen Schwärmen darauf zu. Ihre Aufmerksamkeit gilt dabei nur dem faszinierenden Lichtspiel, für diejenigen aus ihrer Mitte, die bereits geblendet in die Tiefe gestürzt sind, haben sie keinen Blick. Die Gefallenen landen in der Seine. Wer es ans Ufer geschafft hat, erleidet das Schicksal des Gestrandeten. Einer schießt sich eine Kugel durch den Kopf, ein zweiter wird zum *apache* mit gezücktem Messer, ein dritter fleht als Bettler um Mitleid. Das neben dem Thron angebrachte Wappen mit dem Motto *Fluctuat nec mergitur* macht dabei wie zum Trotz deutlich, daß allein die Stadt unerschütterlich besteht, nicht aber diejenigen, die in ihr untergehen. Die fatale Anziehungskraft der *lumières séductrices*[106] wird durch die geradezu selbstzerstörerische Sehnsucht der *papillons* aber in gewisser Weise relativiert: So stellt sich auch die Frage, wie die Stadt diese große Menge an Zuwanderern überhaupt integrieren sollte. Das erhoffte bessere Leben ist in der Vorstellung der nicht großstadterfahrenen Menschen noch ganz traditionell mit der Lichtmetapher verbunden. Der Verweis auf die ländliche Herkunft der Zuwanderer[107] unterstreicht zugleich die einem Kulturschock gleichkommende

[105] STUART, Marxism, S. 468–471. Abstufungen innerhalb der Arbeiterschicht wurden dabei nicht vorgenommen, was ein äußerst verzerrtes Bild entstehen ließ: »French Marxism portrayed a working class more akin to their wishes than to their experience« (ibid., S. 498). Auch die eigene unsichere Situation vieler Künstler hinterließ in dieser Darstellungsweise ihre Spuren. Vgl. dazu Kap. 4.2.

[106] DELATTRE, Les douze heures noires, S. 91: »Lumières séductrices: Paris-vitrine et Paris-décor«.

[107] Diesen Zusammenhang verdeutlicht ein Plakat, das Henri de Toulouse-Lautrec für das illustrierte Magazin *L'Aube* schuf. Der ärmliche Karren einer in der Stadt eintreffenden Familie wird nur von den Lichtstrahlen einer Straßenlaterne erhellt, die allerdings ebenfalls ein Hinweis auf die fatale Anziehungskraft der Stadt sein könnte. Ob die Straßenlaterne einen Hoffnungsschimmer symbolisieren soll, wie bei BLÜHM, LIPPINCOTT, Light, S. 226, argumentiert wird, ist in Frage zu stellen. Vielmehr drängt sich die Vermutung auf, daß der Gegensatz des künstlichen Lichts der Laterne zum Titel der Zeitschrift,

Abb. 95 Valveranne: La Ville Lumière attire les papillons campagnards., in: Pages folles, 13.2.1910. BnF.

Überforderung durch die Großstadt und ihre Lichter, die einen eigenständigen Symbolraum markieren. Auch Walter Benjamin spielt auf die Abschottung der städtischen Lichter von der Natur an, wenn er im *Passagenwerk* von der »Abdeckung des Himmels der Großstadt durch die künstliche Beleuchtung«[108] spricht. Der so neu erschaffene Kosmos entbindet den Menschen von seinen Erfahrungen und macht ihn zum passiven Opfer in einer Welt, die aus extremen Sinneseindrücken besteht und somit überfordert. Diesen Schritt von der einen, natürlichen, in die andere, künstliche Welt verbildlicht Adolphe Willette am Vorabend des Ersten Weltkrieges in der zweiteiligen Illustration *Hier et aujourd'hui*[109]. Das erste Bild zeigt die nächtliche Welt einer versunkenen, ländlichen Idylle. *Les étoiles du passé* tauchen eine Dorfkirche, eine romantische Mühle und ein junges Liebespaar in ein sanftes Licht. Ganz anders dagegen *Les lumières du présent*: Das zeitgenössische Paris ist erfüllt von Prostitution, Alkoholismus, Mord und Todschlag, all dies ineinander verschmelzend im unbarmherzigen, gleißenden Scheinwerferlicht, das der Eiffelturm und ein Zeppelin verstrahlen. Eine Verbindung zwischen den beiden Welten scheint nicht zu existieren, stehen sich doch verklärte Vergangenheit und pervertierte Gegenwart in unversöhnlicher Weise gegenüber.

Auf Valverannes Darstellung dagegen ist die zwanghafte Symbiose von Mensch und Stadt viel exakter umrissen. Erst das Verlangen danach konstruiert den Mythos der Ville Lumière. Die Stadt der ideellen *lumières* ist dagegen völlig entschwunden. Dieser Mythos findet sich etwa in der *Chanson de l'aurore* zusammengefaßt, das Camille Soubise im Februar 1898, vor dem Hintergrund des Skandals um Émile Zolas »J'Accuse« in *L'Aurore* veröffentlichte:

PARIS!

Fluctuat nec mergitur.

[...] Notre Paris, c'est la torche qui brille, / Des opprimés illuminant la nuit. / Son souffle seul fait crouler la Bastille, / Et, ce jour-là, le vieux monde est détruit!

Der an sich mit Brandstiftung, Revolution und Commune verbundene Begriff der *torche* erhält hier den Leuchtcharakter der *flambeau*, wobei der kämpferische Grundgedanke dennoch erhalten bleibt. Das wehrhafte und gleichzeitig erhellende Licht der Stadt richtet sich in revolutionärer Tradition gegen die

der auf den natürlichen Sonnenaufgang Bezug nimmt, bewußt gewählt wurde. Die Szenerie des Plakats zeigt den Zustand vor der (symbolischen) Wiederkehr des Lichts. Die Dissonanz zwischen unzureichendem, sinnentleertem künstlichen Licht und sehnsüchtig erwarteter Sonne stellt ein zentrales Thema der sozialistischen Bildsprache dar. Die Überstrahlung der Straßenlaternen durch die aufgehende Sonne thematisiert Steinlen in seinem Blatt *Le Cri des pavés*, das am 3.2.1894 in *Le Chambard socialiste* erschien: Die am Himmel durch die Wolken brechende Morgensonne steht im direkten Gegensatz zur der im Hintergrund sichtbaren Reihe der Straßenlaternen (vgl. dazu auch Kap. 4.3.).

[108] BENJAMIN, Passagenwerk, Bd. 5.2, S. 706.

[109] *Le Rire*, 30.5.1914.

Kräfte der politischen Finsternis der *vieux monde*. Vor dem Hintergrund massiver sozialer Veränderungen aber findet ein tiefgreifender paradigmatischer Wandel dieser Metaphorik statt, wovon das Blatt *La Ville Lumière attire les papillons campagnards* Zeugnis ablegt: Das Lichtzepter der *Ville Lumière* ist nicht mehr Träger einer wie auch immer definierten Wertvorstellung, sondern zeugt statt dessen von einem sich selbst am Leben haltenden Mechanismus des Marktes, der Menschen wie eine austauschbare Ware nur verbraucht, statt sie zu erleuchten. In der fatalen Wechselwirkung von Lichtsehnsucht, Lichtverlockung und Verblendung spielt der Topos der aktiven Erkenntnisleistung keine Rolle mehr. Das künstliche Licht triumphiert voll und ganz.

War das Motiv der vom Licht angelockten und ins Verderben gestürzten Schmetterlinge im republikanischen Kontext den zum Scheitern verurteilten Reaktionären vorbehalten, so richtet das im Glanz der Stadt aufgegangene ideelle Licht sich nun gegen jene, denen die Republik eigentlich Schutz bieten sollte – und wird somit völlig verkehrt.

In vergleichbarer Weise wird in Marc Legrands Gedicht *Le Réverbère* die *procession des malheureux* mit den geblendeten Schmetterlingen verglichen, die als Schneeflocken um die Laterne wirbeln und in ihrem Licht schmelzen[110] – so wie die Hoffnungen der stummen Passanten. Die fast willenlose Resignation löst die hypnotisierte Gebanntheit angesichts der verlockenden Ville Lumière ab. Beide Zustände aber verdeutlichen den Verlust der Individualität in der Stadt. Dieses Paris ist kein positives Lichtzentrum mehr wie noch zu Zeiten der Commune, als die *reconquête* der Stadt durch die an den Rand Gedrängten auch die Rückeroberung des vielfach aufgeladenen Ideals der *lumières* versinnbildlichte[111]. Eroberung erscheint im sozialkritischen Kontext nun vielmehr als Zerstörung. Sich von der Machtlosigkeit gegenüber ihrer Anziehungskraft zu befreien, heißt auch, sich von der Stadt zu befreien: Die *incendiaires* und *démolisseurs* stehen schon bereit.

[110] *Le Réverbère*, in: *Le Courrier français*, 29.1.1893: »Autour de sa cage de verre, / Dans une poudre de rayons, / Soudain voici les papillons / Qu'irrite son feu solitaire, // Et qui n'apparaissent dans l'air / que pour de cruelles revanches, / Les papillons aux ailes blanches, / Essaim muet des nuits d'hiver« (Strophe 6 und 7). Zu Heidbrincks begleitender Illustration vgl. Kap. 9.1.1., Abb. 83.

[111] Vgl. dazu Kap. 5.1.

9.2. »Torrent de flammes« oder »brusque extinction des lumières«: Umsturzphantasien zwischen Feuer und Finsternis

9.2.1. »Le balai?... Non, la torche!« Zerstörung als Lichtgewinnung in anarchistischer Tradition

Der anarchistische Mythos des späten 19. Jahrhunderts gründet auf der Idee der geplanten Katastrophe, des Bombenattentats oder der Brandstiftung als auslösendem Moment des gewaltsamen Umsturzes[112]. Die Zerstörung ist die unabdingbare Voraussetzung einer unmittelbar aus ihr geborenen, allumfassenden Erneuerung[113].

Dieses Modell einer erzwungenen Aushebelung der Geschichte wurde zur allein angemessenen Gegenwehr angesichts eines aggressiven Kapitalismus und das ihn stützende, korrupte politische System stilisiert. Dieses Bild wurde von der anarchistischen Presse systematisch aufgebaut, wobei das Feuer durch seine revolutionäre Vorgeschichte und seine unvergleichliche Metaphorik gegenüber der Bombe den weitaus größeren Raum einnahm:

C'est dans un symbolisme du feu que s'élabore l'essentiel des rêves de l'action anarchiste. L'embrasement, l'incendie sont des images courantes de la fécondité de la destruction, et la participation des révoltes à ce processus palingénésique consiste en leur propre ›mise à feu‹. Le feu, c'est en effet la passion révolutionnaire, et les images sont fréquentes, au-delà même de la littérature spécifiquement anarchiste, qui signalent l'embrasement interne comme la rupture individuelle décisive et l'entrée en révolution[114].

[112] Die anarchistische Bewegung bestand aus einer Vielzahl von Einzelzellen, davon allein etwa 100 in Paris, die untereinander kaum verbunden waren. Ziel war unter anderem die Verbreitung der Schriften der anarchistischen Theoretiker, darunter vor allem Bakunin, Kropotkin oder Proudhon. Vgl. dazu ausführlich MAITRON, Le mouvement anarchiste. Zur Kultur des Anarchismus vgl. SONN, Anarchism; DERS., Marginality and Transgression. Anarchy's Subversive Allure, in: WEISBERG (Hg.), Montmartre, S. 120–144; Alexander VARIAS, Paris and the Anarchists. Aesthetes and Subversives during the Fin-de-Siècle, New York 1996. Die Bildsprache des Anarchismus ist in vielerlei Hinsicht mit dem sozialistischen Motivkanon eng verwandt (vgl. Kap. 9.3. bzgl. der Sonnensymbolik). Vgl. dazu Donald Drew EGBERT, Social Radicalism and the Arts. Western Europe: A cultural history from the French Revolution to 1968, New York 1970; Eugenia W. HERBERT, The Artist and Social Reform. France and Belgium, 1885–1898, New York 1980; Annemarie SPRINGER, Terrorism and Anarchy: Late 19th-Century Images of a Political Phenomenon in France, in: Art Journal 38 (1979), S. 261–266.

[113] Alain PESSIN, La rêverie anarchiste 1848–1914, Paris 1982, S. 144: »La destruction est donc bien immédiatement fondatrice, régénératrice«.

[114] Ibid., S. 154f. Zur Bedeutung der Feuermetapher vgl. bes. Melvin J. LASKY, Utopie und Revolution, Reinbek 1989, S. 511: »In dem reichhaltigen Inventar revolutionärer Bildsymbole [...] versinnbildlicht das Feuer den Prozeß des Wandels und die innere Kraft der Hoffnung und des Befreiungskampfes. Es ist der ewige Traum des Menschen von Licht und Macht und gleichzeitig der immer wiederkehrende Alptraum von Tod und Verderben«. Zu den tiefenpsychologischen Implikationen der Feuerzerstörung vgl. Gaston BACHELARD, Psychoanalyse des Feuers, München 1985, S. 130–141: »Das idealisierte Feuer. Feuer und Reinheit«. Zur Feuermetapher in der Philosophie der *lumières* vgl. Kap. 2.2.2., zur Französischen Revolution vgl. Kap. 3.1.2.

So zeugt etwa die 1888-1889 erschienene Zeitung *Le Ça ira*[115] von einem nichts weniger als suggestiven Gebrauch der Feuermetapher[116]. Brandstiftungen jeder Art wurden stets als Vorhut der endgültigen Revolution gedeutet. Am 16. Dezember 1888 etwa heißt es in dem Artikel *Les incendies* über Brände an nicht näher bezeichneten Orten in der Provinz:

Toutes les grandes révolutions ont préludé par des phénomènes pareils, et nous saluons ces précurseurs d'une société meilleure. L'incendie est l'arme révolutionnaire par excellence, elle détruit dans la propriété privée la cause de notre subordination économique et dans les monuments bourgeois et religieux les instruments de notre servitude. Au surplus, l'incendie est l'arme des faibles, des opprimés – un enfant peut brûler un palais; notre société égoïste et pourrie appelle le feu –, aveugles ceux qui ne voient pas que la révolution qui s'annonce passera comme un torrent de flammes sur la vieille Europe!

Ähnlich lautet der Kommentar am 13. Januar 1889, als unter anderem eine Kapelle in Albertville in den Savoyen in Flammen aufgegangen war:

Ces incendies, signes des temps, marquent l'aube de la révolution; ils indiquent qu'il est l'heure de passer par le feu la monstrueuse société bourgeoise. Nul doute qu'aujourd'hui, mieux encore que dans les précédentes révoltes, l'incendie jouera le premier rôle dans la guerre sociale.

Die Brandstiftung wird demnach durchaus bewußt als Waffe gewählt. Dadurch wird zwischen den Zeilen die Nähe des aktiven Revolutionären zum Wilden betont, der durch seine Taten nicht nur zum Instrument der Vordenker wird, sondern auch die gleichsam naturgegebene Zwangsläufigkeit der Revolution belegt[117]. Das im Brandstifter konservierte Bild des rächenden Communarden zementierte zugleich die Unversöhnlichkeit des Anarchismus gegenüber der Republik, der die gnadenlose Niederschlagung der Commune zur Last gelegt wurde. Die Republik, die im Grunde als positive Errungenschaft im Sinne des humanen Fortschritts anerkannt wurde, galt infolge zu weit gehender Zugeständnisse an die besitzenden Schichten als korrumpiert und nicht reformierbar. Jede republikanische Regierung, ungeachtet ihrer Zusammensetzung, erschien demnach als zu bekämpfendes Feindbild[118]. Die anarchistische Metaphorik zielte darauf ab, die Notwendigkeit eines gewaltsamen Widerstandes im Bewußtsein zu verankern[119].

[115] Vollständiger Titel: *Le Ça ira. Organe anarchiste*. Erschienen vom 27.5.1888-13.1.1889.
[116] Zur Rezeption der Brandanschläge und von Feuerkatastrophen in *Le Pèlerin* vgl. Kap. 5.4.
[117] *Le Ça ira*, 16.12.1888, S.1: »Les incendiaires actuels ne pensent peut-être pas si loin, mais leur instinct les guide et leurs actes concourent au but que nous indiquons«.
[118] Vgl. dazu VARIAS, Paris and the anarchists, S.81-83. Nichtsdestoweniger verteidigten anarchistische Intellektuelle wie Sébastien Faure, Herausgeber von *Le Libertaire*, die Republik engagiert gegen Umsturzforderungen sowohl von rechts wie auch von links (ibid., S.83).
[119] Marc ANGENOT, Topographie du socialisme français 1889-1890, Montreal 1989, S.131: »Démontrer aux masses encore avachies la nécessité de la violence (sa beauté peut-être), c'est ce que la propagande ne se lasse pas de marteler. L'individu anarchiste n'attendra pas résigné l'ultime convulsion sociale. Il contribuera à la propagande en agissant avec le pétrole, de l'essence, de la dynamite, des bombes«.

Das die alten Strukturen verzehrende Feuer fand seine Ergänzung und Fortschreibung in der Bombe, deren Explosion zum Synonym der revolutionären Apokalypse stilisiert wurde:

The bomb was a sort of magical device that would explode the myth of the bourgeois invincibility [...]. Rather, they collapsed the revolutionary process into one act that metaphorically stood for the whole. Each bomb warned the bourgeoisie of the coming Grand Soir, when society would be overturned in a night of violent redemption and be reborn in the New Dawn[120].

Feuer und Sprengstoff sollten gleichermaßen eine äußere wie innere Reinigung der Gesellschaft bewirken und so die Grundlage für den geistigen und moralischen Neubeginn schaffen. Dazu schreibt *Le Ça ira* in seiner ersten Ausgabe 1888:

Jusqu'au jour où le feu et la dynamite accomplissant leur œuvre de purification nous débarrasseront de tous ces exemples malsains, de ces miasmes putrides et délétères qui corrompent jusqu'aux moelles les nouvelles générations[121].

Die millenaristischen Tendenzen des Anarchismus bündeln sich im Begriff des Grand Soir, der sich vom poetischen Topos im Zuge der *décadence* seit den frühen 1880er Jahren zum bestimmenden revolutionären Mythos des *fin de siècle* entwickelt hatte[122]: »De 1892 à 1900, le Grand Soir est, sans ambiguïté, le soir de la destruction de la société bourgeoise«[123].

Die versuchte Forcierung des Grand Soir durch die bis 1892 vereinzelten Bombenattentate verweist direkt auf den Glauben an die geradezu magische Wirkung dieser Einzelanschläge[124], die jedoch über das eher symbolische Stadium des »ritual drama of heroic self-sacrifice«[125] nicht hinausgelangten. Ab 1892 dagegen kann man von einer »véritable épidémie terroriste«[126] spre-

[120] SONN, Anarchism, S.240.

[121] 27.5.1888, S.2.

[122] D. STEENHUYSE, Quelques jalons dans l'étude du thème du »Grand Soir« jusqu'en 1900, in: Le Mouvement social 75 (1971), S.63-76; Maurice TOURNIER, Le Grand Soir, un mythe de fin de siècle, in: Mots. Langages de politique 19 (1989), S.79-94. STEENHUYSE, Quelques jalons, S.65, schränkt zwar ein, daß der komplette Terminus Grand Soir erst 1898/1899 in der anarchistischen Presse nachweisbar ist. (Hierbei ist im übrigen an den Einfluß der Dreyfusaffäre als erhofftem Anfang vom Ende der bürgerlichen Gesellschaft zu denken, vgl. dazu Kap.8.3.) TOURNIER, Grand Soir, S.92, zeigt dagegen, daß der Topos des *soir* schon um 1894 in anarchistischen Kreisen üblich war und sich stets mit dem die Gesellschaft erneuernden Inferno verband.

[123] STEENHUYSE, Quelques jalons, S.67. Diese Zeitrechnung beginnt mit den »premières traces non littéraires d'un Grand Soir dévolu aux bouleversements sociaux«. Vgl. TOURNIER, Grand Soir, S.81.

[124] SONN, Anarchism, S.286f.

[125] Ibid., S.240.

[126] MAITRON, Mouvement anarchiste, S.212. Ibid., S.214: Übersicht der anarchistischen Attentate 1892-1894. Besonders Ravachol, der im März 1892 einen Anschlag am Boulevard Saint-Germain verübte, und Auguste Vaillant, verantwortlich für das Bombenattentat auf das Palais-Royal im Dezember 1893, wurden nach ihrer Verurteilung und Hinrichtung zu anarchistischen Märtyrern stilisiert (ibid., S.213-235). Davon zeugt auch Charles

chen. Die Situation eskalierte schließlich im Sommer 1894, als die Ermordung von Präsident Sadi Carnot durch den italienischen Anarchisten Caserio am 24. Juni den Höhepunkt einer kaum mehr überschaubaren Anzahl von Attentaten bildete[127]. Doch schon seit Beginn des Jahres 1894 weiteten die staatlichen Gewalten ihre Maßnahmen gegen das anarchistische Milieu aus: Neben Verfolgungen, Verhaftungen und Verurteilungen gelang dies vor allem mit den sogenannten *lois scélérates*, die das Aus für die meisten anarchistischen Presseorgane bedeuteten[128]. Davon betroffen war auch das 1889 gegründete Hebdomadaire *Le Père peinard* von Émile Pouget, in dem seit 1890 regelmäßig Bildbeiträge erschienen[129]. Während Pouget sich seiner Festnahme durch Flucht entziehen konnte, wurden viele andere Propagandisten wie etwa Jean Grave, Herausgeber von *La Révolte* im sogenannten Procès des Trente angeklagt, der am 6. August 1894 vor der Cour d'assises de la Seine begann[130]. Der Prozeß lief für die meisten Angeklagten glimpflich ab: Letztlich kam es nur zu drei Verurteilungen[131]. Dennoch aber begann in der Geschichte des Anarchismus ein neuer Abschnitt[132]: Die Amnestie anläßlich des Amtsantritts von

Maurins berühmt gewordener Holzschnitt, der Ravachol vor der Hinrichtung zeigt, stolz aufgerichtet vor der Guillotine, während dahinter die Sonne aufsteigt. In: *Almanach du Père peinard 1894 – An 102*, S. 45.

[127] Maitron, Mouvement anarchiste, S. 247: »Il est impossible de relater tous les attentats qui se succédèrent dans les six premiers mois de l'année 1894«.

[128] Ibid., S. 251 f.

[129] Vgl. etwa die Illustration *Elle n'est pas morte, foutre!*, auf der die personifizierte Commune als rächende *pétroleuse* dargestellt wird, was die Verbindung zur Brandmetaphorik des Anarchismus herstellt. Vgl. Kap. 5.4. Der teils unbeholfen wirkende Stil der Zeichnungen in *Le Père peinard* beruht auf einem durchdachten erzieherischen Konzept, das der Herausgeber Émile Pouget (1860–1931) mit den neo-impressionistischen Künstlern Maximilien Luce und Lucien Pissarro, entworfen hatte. Die vorgetäuschte Anonymität der nichtsignierten Zeichnungen sollte zudem den Eindruck einer Volkskunst erwecken (vgl. dazu auch Kap. 4.2.). Ebenso wie der von Pouget im Jargon der Unterschichten verfaßte Text sollten sich auch die Illustrationen direkt an der Zielgruppe orientieren. Vgl. Howard G. Lay, Réflecs d'un Gniaff: On Émile Pouget and »Le Père peinard«, in: De La Motte, Przyblyski (Hg.), Making the news, S. 110 f. Im Gegensatz zum Großteil der anarchistischen Presse nämlich erreichte *Le Père peinard* mit einer beachtlichen Auflage (im Jahr 1891: 15000 Exemplare pro Nummer) tatsächlich das proletarische Publikum. Die Sprache war dabei ebenso Strategie wie die vordergründig simple Struktur der Illustrationen. Der vollständige Titel *Le Père peinard, reflecs hebdomadaires d'un gniaff* [= *d'un cordonnier*] zeigt, daß dieses Organ sich als authentische Stimme des Volkes verstand. Damit knüpfte Pouget an die revolutionäre Tradition von Héberts *Père Duchêne* an, die während der Commune in Eugène Vermerschs *Nouveau Père Duchêne* ihre Fortsetzung gefunden hatte. Vgl. Angenot, Topographie, S. 122.

[130] Maitron, Mouvement anarchiste, S. 251–253.

[131] Ibid., S. 256. Zum politischen Ziel des Prozesses vgl. ibid., S. 254: »Ce procès qui passionna l'opinion publique était destiné d'une part à prouver une entente parmi les anarchistes et donc à justifier les mesures sévères prises à leur égard, d'autre part à rassurer le public quelque peu inquiet à la suite de la multiplication des attentats«.

[132] Ibid., S. 261: »L'ère des attentats individuels a pris fin, celle des minorités agissant au sein des masses va commencer«.

Präsident Félix Faure schuf eine neue Grundlage für die anarchistische Presse. Im Mai 1895 gründete der ebenfalls frei gesprochene Jean Grave, dessen Zeitung *La Révolte* Opfer der *lois scélérates* geworden war, die Wochenzeitschrift *Les Temps nouveaux*, deren Titel explizit auf den Anbruch einer neuen Epoche des politischen Kampfes verwies[133]. Die meisten Blätter schlossen sich nun dem organisierten Gewerkschaftskampf an, um ihr Zielpublikum besser erreichen zu können[134]. Damit war der revolutionäre Anarcho-Syndikalismus geboren[135].

Die aggressive Zerstörungssymbolik wurde dabei insgesamt stärker zurückgenommen[136].

Für den Bereich der Bildpublizistik gilt diese Einschränkung jedoch schon für die Zeit vor 1894. Künstler wie die Neoimpressionisten Maximilien Luce oder Lucien Pissarro, Sohn von Camille Pissarro, arbeiteten meist anonym für Blätter wie *Le Père peinard*, um etwaiger Strafverfolgung zu entgehen[137]. Besonders brisante Bildthemen wie die Bombenexplosion erschienen folglich nur in Ausnahmefällen[138]: Anläßlich des fünften Jahrestages eines Bombenattentates in Chicago veröffentlicht *Le Père peinard* am 3. Mai 1891 eine anonyme Illustration, die den Moment zeigt, in dem die Bombe inmitten einer Gruppe von Polizisten wie eine gleißend helle Lichtwolke in die Luft geht. Eine Woche später beschrieb Pouget in dem Text *Le premier mai 1886 à Chicago* das Attentat als Notwehr gegen die repressiven Maßnahmen der Obrigkeit gegen die Arbeiter, die die *grève générale* planten[139]. Die Bombe als Waffe richtet sich nun gegen die ebenfalls mit Waffengewalt agierende Polizei.

[133] Ibid., S. 268. *Le Père peinard* erschien wieder ab dem 25. 10. 1896. Vgl. DARDEL, Les Temps nouveaux, S. 38.

[134] MAITRON, Mouvement anarchiste, S. 272. Pouget war diesen Weg schon vor 1894 gegangen. Eine radikale Ausnahme blieb die 1895 gegründete Zeitschrift *Le Libertaire*, deren Herausgeber Sébastien Faure, gleichfalls im Procès des Trente freigesprochen, darauf beharrte, die Verbesserung der Lebensumstände infolge des Engagements der Gewerkschaften würde der Bekämpfung der herrschenden Klassen im Weg stehen.

[135] Dazu F. F. RIDLEY, Revolutionary Syndicalism in France: The Direct Action of its Time, Cambridge 1970.

[136] Infolgedessen wurde vermutlich auch der Begriff des Grand Soir in so erheblichem Maße rezipiert. Seine literarische Herkunft erlaubte es, auf eine stark symbolische Ebene auszuweichen.

[137] BAZETOUX, Luce, bes. S. 145–147; LAY, Réflecs, S. 135, Anm. 52. Dennoch wurde auch Maximilien Luce im Procès des Trente angeklagt, aber gleichfalls freigesprochen. Zu den Beiträgen Lucien Pissarros für *Le Père peinard* vgl. BAILLY-HERZBERG, DARDEL, Illustrations. Vgl. dazu Kap. 4.2.

[138] Zur Rolle der Bombe in der Karikatur vgl. allg. Hans-Martin KAULBACH, Bombe und Kanone in der Karikatur. Eine kunsthistorische Untersuchung zur Metaphorik der Vernichtungsdrohung, Marburg 1987. Kaulbach untersucht die Bombe bezüglich ihrer Darstellung als Requisit. Für den französischen Anarchismus des späten 19. Jahrhunderts präsentiert er kein einziges Bildbeispiel, was auf die Seltenheit des Motivs verweist.

[139] *Le Père peinard*, 10. 5. 1891, S. 2–4. Ibid., S. 3 zur Bombenexplosion: »Le coup a porté juste, nom de dieu! La bombe, tombée entre le deuxième et le troisième rang des roussins, en a foutu 21 par terre sur 24«.

Das zerstörerische Potential dieser Macht fällt so auf die zurück, die sich ihrer zum Nachteil der unterdrückten Mehrheit bedienen[140]. Die zerstörerische, schrecklich-schöne Lichtexplosion korrespondiert mit dem Idealbild der durch den revolutionären Schock herbeigeführten Lichtepoche, des neuen Morgens nach dem Grand Soir der bürgerlichen Gesellschaft. Die Bezugnahme auf ein reales Ereignis erklärt die Illustration zur historischen Szene. Darin liegt zugleich eine besondere Problematik verborgen: Das reale Ereignis muß in direkten Zusammenhang zur politischen Entwicklung gebracht werden und läuft somit Gefahr, als wirkungsloses, isoliertes Vorkommnis entlarvt zu werden und seinen mythischen Status zur verlieren. Dagegen erzeugte die wesentlich häufiger zu beobachtende Verlagerung der Zerstörungsmetaphorik auf die symbolische Ebene die quasireligiöse Aura eines letzten Gerichts, die direkt mit dem universalen Anspruch der Revolution korrespondierte.

Dieses Bestreben zeigt sich schon im Jahr 1890 am Beispiel der Illustration *L'Égalité* von Oswald Heidbrinck, die in *Le Courrier français* erschien (Abb. 96)[141]. Die triumphierende *Égalité* schwebt mit einem blutigen Schwert in der Hand über den Symbolen der Vergänglichkeit, die einem Memento Mori entnommen zu sein scheinen: Menschliche Gerippe vereinen sich mit wertlos gewordenen Schätzen wie einer Krone oder Goldstücken und dem modernen Requisit des zerbrochenen Tresors[142]. Ebenfalls überwunden sind Waffen wie ein Gewehr oder Kanonen – und damit die staatlich legitimierte Gewalt. Hinter der auf den Gräbern tanzenden, der Gleichheit zujubelnden Menge erhebt sich eine mächtige Feuersbrunst, innerhalb derer die Bauwerke der alten Ordnung fast schon verschwunden sind. Dieses rächende Licht bildet den Gegenpol zum verheißungsvollen Anbruch des neuen Morgens, der sich in der am Horizont aufsteigenden Sonne ankündigt. Die existierende Gesellschaft ist also schon grundsätzlich dem Untergang geweiht, weil sie gegen die Gleichheit verstößt, die hier im Sinne der Aufklärer als natürliches Prinzip dargestellt wird. Zum anderen setzt der Neuanfang die Auslöschung des Alten voraus. Das letztlich auslösende Moment bleibt dabei ungenannt, der anhand seiner Stationen noch zu rekonstruierende Kampf ist bereits gewonnen. Die eigentliche Revolution ›von unten‹ als Angstkonstrukt ist aus dem Konzept ausgeklammert und ebenso der die Initiative ergreifende Revolutionär. Auch

[140] Jules Grandjouan bedient sich einer ähnlichen Bildsprache für das Titelbild von *L'Assiette au beurre* vom 24.3.1906 mit dem Titel *Courrières*, dem Ort, wo eine Gasexplosion in einem Bergwerk zahlreiche Todesopfer gefordert hatte. Vgl. Jules Grandjouan: créateur de l'affiche politique illustrée en France, S. 120. Der Arbeiter wird hier als hilfloses Opfer des Systems dargestellt, ohne daß dies Folgen hätte. Zum Grubenunglück von Courrières vgl. auch BONNEFOUS, Histoire politique, S. 12.

[141] Das tendenziell anarchistische Blatt *Le Courrier français* war von den *loi scélérates* nicht betroffen. Das den freizügigen, ebenfalls anarchistisch beeinflußten Künstlerkreisen des Montmartre nahestehende Magazin wußte seine rebellischen Botschaften geschickt zwischen unterhaltsamen bis anzüglichen Beiträgen einzufügen.

[142] Zum Tresor als Motiv des Kapitalismus vgl. zahlreiche Beispiele in Jules Granjouan: créateur de l'affiche politique illustrée en France.

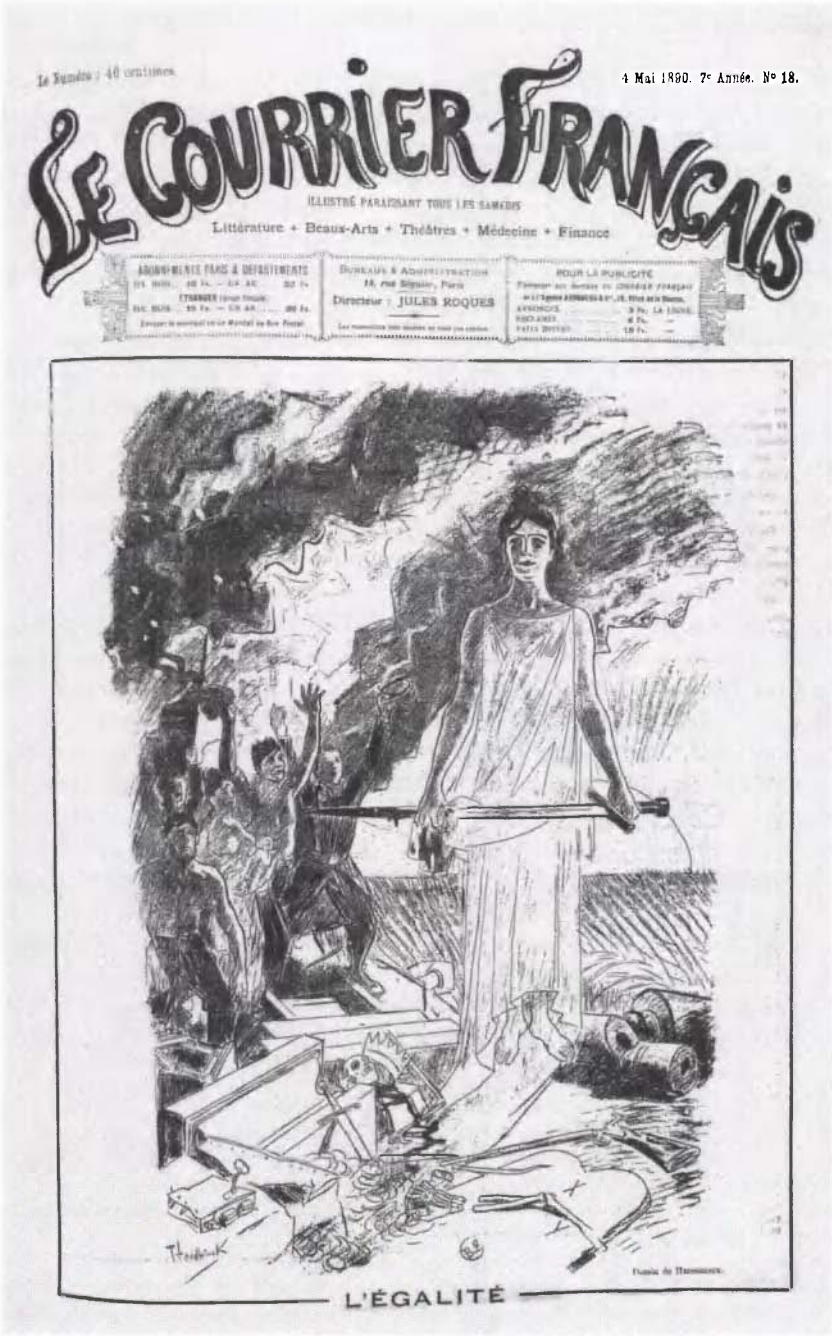


Abb. 96 Oswald Heidbrinck: L'Egalité, in: Le Courrier français, 4.5.1890. Bibl. Forney, Paris.

nach der Ära der Bombenattentate hält die anarchistische Bildpresse an diesem Bildtypus fest. Muß auch die ausgesprochene Entpersonalisierung der Revolutionsidee als Schutzmaßnahme gegenüber einer sensibilisierten Öffentlichkeit gelten, so spricht doch aus dieser Kontinuität nicht zuletzt die Negierung der Niederlage durch die gescheiterten Anschläge. Die Revolution beginnt vielmehr in einem kaum zu überschauenden Ausmaß erst jetzt wirklich, denn der nach 1894 auf eine neue Grundlage gestellte Kampf schließt gezielt weite Kreise der unterprivilegierten Teile der Gesellschaft mit ein[143].

In diesem Sinne ist auch die Illustration *Le Rêve* von A. G. Wuyts zu verstehen, die im Oktober 1899 in *Le Libertaire* erschien[144]. Die siegreiche *Liberté* mit phrygischer Mütze und Fackel triumphiert vor der Silhouette der vom Feuer verzehrten Stadt, während die skelettierten Vertreter der überwundenen Mächte Kirche und Kapital noch immer ihre Insignien an sich pressen und dem Geld nachjagen. Der Untertitel lautet: »Comme la fleur naît sur le fumier, la Liberté radieuse sortira triomphante des pourritures sociales«.

Der dazugehörige, gleichnamige Prosatext von Idan Ehrly beschreibt den Zustand der Gesellschaft vor dem dargestellten Umbruch. Die Ausweglosigkeit aus Elend und Abhängigkeit betrifft Arbeitende und heimatlose Arme[145] gleichermaßen, sie alle unterliegen der Ausbeutung durch Großkapital und staatliche Macht. Dabei bezieht der Autor neben klassischen Beispielen wie dem Arbeiter im Bergwerk oder dem proletarisierten Handwerker auch den kleinen Angestellten mit ein, der nicht mehr als Angehöriger einer bessergestellten Klasse betrachtet wird[146]. Alle werden darüber hinaus dominiert von der Kirche Sacré-Cœur, dem Antibild der verzehrenden klerikalen Macht schlechthin[147]: »Sur les hauteurs, le Sacré-Cœur se dresse insolemment, dominant tout de sa masse disgracieuse...« Damit wird der imaginäre Schauplatz in das reale Paris verlagert, das so erneut zum Zentrum der Revolution wird, deren Lichtwirkung auf das ganze Land ausstrahlen wird. Der Text nimmt dabei zwar das Thema der Illustration auf, doch die Erscheinung der Freiheit ist nur die Folge des von den Unterdrückten selbst geführten und gewonnenen Kampfes:

Les hommes, las d'être restés agenouillés pendant des siècles des siècles, las d'avoir courbé la tête sous le joug, las de passer sans cesse sous les ›fourches caudines‹ du capital, ont enfin relevé la tête.
La lumière, tout à coup, les a aveuglés. Ils ont vu clair. Le réveil a été terrible.

[143] Dieser Mechanismus des immer wieder von neuem proklamierten Anfangs des Anfangs war besonders ausgeprägt in der Französischen Revolution. Vgl. dazu Kap. 3.1.
[144] A. G. Wuyts, *Le Rêve*, in: *Le Libertaire*, 8.–14.10.1899.
[145] Zur Figur des Landstreichers, der in der anarchistischen Symbolik zum Verbreiter der Idee wird, vgl. Kap. 9.3.
[146] Idan Ehrly, Le Rêve, S. 1f.: »L'employé, au haut de forme luisant, à la redingote rapée, aux souliers éculés, toute une journée se courbe sur un travail ingrat, dans un bureau sans air, pour permettre au patron de se retirer des affaires après fortune faite«.
[147] Vgl. dazu Kap. 6.3.

Ils se sont rués sur les puissances d'oppression. Partout ils ont promené la torche purificatrice, et maintenant le vent souffle en tempête et tout flambe. Les usines, où tant d'esclaves laissèrent leur peau; les casernes; où tant d'humiliés laissèrent leur cerveau; et les banques, les palais et les lupanars, tout flambe... Et, mêlés aux crépitements de l'incendie, on entend le craquement sinistre des édifices qui s'écroulent.

Pourtant, les flammes diminuent, tout bruit s'éteint. On ne voit plus que quelques flammèches qui, de temps à autre, surgissent d'un brasier qui se ranime au souffle des vents, et la lueur, qui tout à l'heure rougeoyait dans le ciel, a disparu peu à peu...
Maintenant, il fait nuit sur les villes...
Tout est mort, tout est calme...
... Petit à petit, la lumière apparaît. Ce n'est d'abord que la pénombre. L'éclaircie augmente. Et, du charnier, on voit s'élever lentement, robuste et saine, radieuse, la Liberté, tenant en main le flambeau de vérité qui éclairera les mondes...[148]

Die allegorische *Liberté* auf dem Bild muß in diesem Kontext als Repräsentantin der namenlosen Revolutionäre verstanden werden, aber angesichts ihres statischen Charakters keineswegs als die eigentliche Befreierin. Vielmehr steht sie für den unbeugsamen Willen zur Freiheit, durch den die Masse ihren Weg ans Licht gefunden hat: Erst die verzehrende *torche purificatrice* bereitet den Weg für *le flambeau de vérité*. Auf der bildlichen Darstellung fungieren Feuer und *flambeau* gleichermaßen als Lichtbringer und Vorahnung des neuen Tages. Das Ende der Nacht kündigt auch die aus dem Zentrum davonfliegende schwarze Eule an, die im Schnabel ein blutendes Herz trägt, die Reliquie von Sacré-Cœur. Die Zerstörung dieser als Sühne für die Commune erbauten Kirche[149] symbolisiert ganz besonders die Reinigung und endgültige Rückeroberung des stark anarchistisch geprägten Montmartre und seiner antiurbanen Struktur, worin sich die im Anarchismus tief verwurzelte Ablehnung der Stadt spiegelt[150].

Als Ort der Unterdrückung, des Elends und damit der Finsternis vereint sie in sich alles, was durch die Revolution überwunden werden soll[151]. Allein

[148] Ehrly, Le Rêve, S. 1f.

[149] Ein geplantes Bombenattentat auf Sacré-Cœur bildet das zentrale Motiv in Émile Zolas 1898 erschienenem Roman Paris (letzter Teil der Trilogie Les Trois Villes). Der Chemiker und Anarchist Guillaume nimmt letztendlich jedoch Abstand von seinen Plänen, da er zu der Erkenntnis gelangt, daß die Zerstörung nicht die Grundlage für die Erneuerung der Gesellschaft sein kann.

[150] Pessin, Rêverie, S. 83f. Zum dörflich-ländlichen Charakter Montmartres als Gegenentwurf zur Stadt vgl. Sonn, Anarchism, S. 94. Zur (Licht-)Symbolik des Landlebens vgl. Kap. 8.3. Zur Ablehnung der modernen Großstadt im Zusammenhang mit dem Antisemitismus während der Dreyfusaffäre vgl. Kap. 8.1.

[151] Die Negativierung der Stadt ist symptomatisch für das Werk neoimpressionistischer Maler, die dem Anarchismus nahestanden, wie Georges Seurat, Paul Signac oder Maximilien Luce. Vgl. dazu Theda Shapiro, The Metropolis in the Visual Arts: Paris, Berlin, New York, 1890–1940, in: Sutcliffe (Hg.), Metropolis, S. 106: »To all these artists [...] the city was the scene of proletarian suffering. They represented it with full awareness of smoking factories, overcrowded and filthy tenements, the stunted lives and early deaths of the poor«. Zu den Verbindungen zwischen Neoimpressionismus und Anarchismus vgl. John Hutton, Les Prolos vagabondent. Néo-Impressionism and the Anarchist Image of

die Zerstörung der Stadt verheißt schon Befreiung, wie in dem Gedicht *C'est la ville de la douleur* von Émile Verhaeren, das mit einer Illustration im *Almanach du Père peinard 1897* erschien. Die Stadt als unheilvolles Konglomerat von »sommets de granit sombre« erscheint als eine Mauer, die das Licht aussperrt und nur durch das Feuer zu besiegen ist:

C'est la ville de la douleur / Mais la flamme s'y mêle aux pleurs, / Et l'incendie est là, torche ou flambeau. / Qui dort en bas, pour s'éveiller en haut. / Voici déjà que sur les escaliers des tours / Courent / Des gens, avec du feu entre leurs poings, / Et qui montent si haut, si loin, / Qu'ils arborent, là-bas, où ni codes ni bibles / N'ont maintenu leurs symboles faillibles, / En plein ciel d'or, dont tous les astres bougent, / Violemment, la fleur dévastatrice et rouge[152].

Es ist bezeichnend, daß auch der sich am Morgen verfärbende Himmel und die Sterne erst durch das Feuer befreit und in ihre eigentliche Lichtwirkung wieder eingesetzt werden.

Der Widerstand gilt somit auch dem eigenständigen Lichtkosmos der Stadt, der keine Orientierungshilfe darstellt[153]. Vor allem betont Verhaeren explizit die Verschmelzung von *torche* und *flambeau*, und damit von Verbrennungs- und Lichtwirkung des Feuers. Eine separate Freiheitsallegorie ist damit überflüssig. Die Illustration betont eine andere Komponente: Trotz allem scheint der brüske Abschied von der *ville de la douleur* das Wunder der sich augenblicklich erneuernden Gesellschaft nicht sofort auszulösen. Die Illustration zeigt den Moment, in dem sich die Brandstifter ans gegenüberliegende Flußufer gerettet haben, viele weinend vor Erschöpfung oder vielleicht auch aus Verzweiflung über den irreversiblen Schritt und Angst vor der ungewissen Zukunft. Nur einer der halbnackten Männer versucht die anderen aufzurichten und weist mit triumphierender Geste zu der brennenden Stadt, ohne sich jedoch danach umzudrehen. Seine Haltung stellt ihn in eine Reihe mit dem Typus der *démolisseurs* und *incendiaires*, die den revolutionären Funken verbreiten[154] und so an die Stelle der fackeltragenden Allegorie der *Liberté* treten. Steinlen stellt diese im Jahr 1902 in der Steigerung als *Libératrice* für das *Album des Temps nouveaux* dar. Mit der Brandfackel in der Hand führt sie die von ihr befreiten Proletarier zum Kampf gegen das sprichwörtliche goldene Kalb[155]. Die aktionsgeladene Dynamik, die von ihr ausgeht, macht sie zur

the Trimardeur, in: The Art Bulletin 72 (1990), S. 296-309; Ders., Neoimpressionism; Hélène Lecouvey, Le néo-impressionnisme et l'anarchisme dans la France fin de siècle, in: Le Serment des Horaces 1 (1988/89), S. 83-101.

[152] Émile Verhaeren, C'est la ville de la douleur, in: *Almanach du Père peinard 1897 – An 105*, S. 25, Strophe 6.

[153] Vgl. dazu Kap. 9.1.

[154] Zu diesem Motivkomplex und seiner Ausweitung auf den ›geistigen Brandstifter‹ vgl. Eduardo Colombo, L'étincelle révolutionnaire, in: Alain Pessin, Mimmo Pucciarelli (Hg.), Les incendiaires de l'imaginaire, Lyon 2000, S. 271-279.

[155] Blatt 30 des Sammelalbums. Vgl. dazu Dardel, Les Temps nouveaux, S. 34-36, sowie S. 57, Kat. 89. Abgebildet auch bei Cate, Gill, Théophile Alexandre Steinlen, S. 68, Abb. 54, sowie Dittmar, Steinlen, S. 92, Abb. 134. Steinlen wiederholte dieses Motiv auf

veritablen Verkörperung der Tat. Der *incendiaire* dagegen hat die *torche* – und somit die Führung und Verantwortung – selbst in die Hand genommen. Die bildsymbolische Entpersonalisierung des revolutionären Aktes wird dadurch rückgängig gemacht und erneut an den von unten agierenden Revolutionär gebunden. Der Brandstifter wird zum direkten Vollender des Grand Soir, der sich des Feuers der Revolution bemächtigt hat.

Das Bild des Brandstifters erscheint im *Album des Temps nouveaux* zweimal: Der erste Beitrag zu dem Sammelwerk überhaupt war die 1896 entstandende Graphik *L'incendiaire* von Maximilien Luce. Das Blatt zeigt die Figur eines Mannes mit nacktem Oberkörper, der mit einer mächtigen Fackel in die Nacht hineinleuchtet, die über einem nächtlichen Dorf liegt[156]. Damit wird er zum Lichtbringer, der jedoch nicht nur erhellen, sondern zerstören will[157]. Im Kontext des Grand Soir, der den Weg für den Anbruch des endgültigen Tages bereiten soll, kann das eine nicht ohne das andere sein. Im Bild des *incendiaire* wird schon die Weitergabe des Lichts zur Waffe, die das in der Nacht gefangene Volk aus seiner Lethargie reißen soll. Destruktion und Kreation verbinden sich auf diese einzigartige Weise nur im Feuer[158]. Auch das Frontispiz des Albums von Auguste Roubille[159], das im Jahr 1903 damit zugleich den letzten Beitrag zu dem Sammelwerk bildete, zeigt den *incendiaire*, wodurch dieses Motiv wie eine verbindende Klammer für die in Stil und Thematik äußerst uneinheitlichen Beiträge wirkt. Roubille vermischt das Motiv des Brandstifters mit dem des Drachentöters[160]. Die drei Köpfe des Ungeheuers tragen die charakteristischen Kopfbedeckungen von Klerus, Militär und Justiz. Die Fackel des heroischen Kämpfers richtet sich also direkt gegen die miteinander ver-

dem 1900 entstandenen Plakat für die Zeitung *Le Petit Sou*. Vgl. dazu Réjane Bargiel, Christophe Zagrodzki, Steinlen affichiste. Catalogue raisonné, Paris 1986, S. 64f., Kat. 39. Zu ikonographischen Einflüssen und Traditionen in der Figur der *Libératrice* vgl. Pierre-Alain Mariaux, Détournements iconographiques chez Théophile Alexandre Steinlen. À propos de »La Libératrice«, in: Gazette des beaux-arts 135/121 (1993), S. 231–240.

156 Dardel, Les Temps nouveaux, Kat. 56. In das Blatt integriert ist die letzte Strophe des Gedichts *Saisons* von Émile Verhaeren: »La vendange est scellée de moisson. / Le village, dans les brumes perdu, / Couve son bien qu'il croît être son dû. / Quand, surgissant du soir visionnaire, / Soudain se dresse au loin l'incendiaire, / Traçant vers les hameaux muets et blancs, / Avec sa torche en or, un grand signe de sang«.

157 Vgl. zu diesem Blatt Dieter Scholz, Pinsel und Dolch. Anarchistische Ideen in Kunst und Kunsttheorie 1840–1920, Frankfurt a. M. 1998, S. 264f.

158 Pessin, Rêverie, S. 155f.: »Il est naturel [...] que les armes favorites des révoltés aient relevé du feu. Elles seules offrent l'image d'une puissance à satisfaire pleinement à l'impératif de régénération du corps social dégradé qui s'offre à l'action anarchiste. Elles seules peuvent participer à l'imagination de la destruction totale, aube des totales régénérations. Or de rêver celles-ci, l'anarchiste devient un manipulateur qui a pour fonction de découvrir la formule la plus efficace pour accélérer la marche du temps et mettre en présence de la déflagration finale«.

159 Dardel, Les Temps nouveaux, Kat. 55. Abgebildet auch bei Springer, Terrorism, S. 264.

160 Zum Licht-Finsternis-Konzept der Drachentötung vgl. Rosenberg, St. Michael.

wachsenen und folglich monströs agierenden Machtstrukturen der drei zum Feindbild erklärten Institutionen. In Roubilles Frontispiz hat offensichtlich die Dreyfusaffaire ihre Spuren hinterlassen, deren Mechanismen als Gemeinschaftswerk der hier angeprangerten Kräfte dargestellt wurden[161]. Das Bild unterstellt, daß aufgrund dieser Allianz ein einziger vernichtender Schlag gegen alle drei Gegner denkbar ist. Das so mit einem Mal aus der Welt geschaffene Böse würde die Gesellschaft sofort zum Guten verändern. Gleichzeitig sieht sich die Vorstellung der Revolution als spontaner Akt durch die kalkulierte Suche nach der verwundbaren Stelle ersetzt – womit die Idee des *grève générale* in den Vordergrund rückt. Die in vielen Blättern des Albums verschlüsselte Darstellung der Herbeiführung des Grand Soir und der Ankunft des universellen Morgens findet bei Roubille zu einer plakativen Übersteigerung. Erst aber in Verbindung mit einem zweiten Bildtypus entfaltet der Brandstifter seine ganze Aussagekraft[162]: Das Motiv der bereits aktiven Destruktionsleistung nämlich ist im Bild des *démolisseurs* sogar noch ausgeprägter als beim *incendiaire*, der stets in dem entscheidenden mentalen Moment vor der initialen Tat gezeigt wird. Das Blatt *Les Démolisseurs*[163] des neoimpressionistischen Künstlers Paul Signac wählt dagegen die Thematik des sich in vollem Gange befindlichen Zerstörungsvorganges. Die Beseitigung der Bauten einer überkommenen Gesellschaft bereitet Stück für Stück den Weg für das Licht, das sich im Sonnenaufgang am Horizont zeigt und die dunklen Schatten vertreibt. Im Vorgang des Abrisses wird dasselbe Phänomen verwirklicht wie in allen anderen anarchistischen Zerstörungsphantasien und -aktionen:

Si l'on examine les violences faites aux choses, ou par les choses, qu'il s'agisse de mises à sac, d'incendies, d'explosions ou de vols, on peut comprendre l'un des caractères essentiels de la destruction anarchiste: ce que le révolté sait d'abord de ce qu'il détruit, c'est qu'il l'a lui-même produit[164].

So wirkt besonders der Abbruch von Häusern und Städten als Erwiderung auf den Haussmannschen Prozeß, bei dem der großflächige Abriß die unmittelbare Voraussetzung für die neue Idealkonzeption von Paris war. Wenn die Arbeiter, die mit ihrer Leistung für die Umgestaltung zugleich ihre eigene Vertreibung aus der Stadt besiegelten, nun zur Hacke greifen, um diese Struktur dem Erdboden gleichzumachen, dann übertreffen sie den Versuch der *reconquête* des Stadtraums während der Commune um ein Vielfaches[165]. Das

[161] Vgl. dazu bes. Kap. 9.3.

[162] Zur Zusammengehörigkeit beider Typen vgl. DARDEL, Les Temps nouveaux, S. 27: »L'incendiaire est dans l'iconographie anarchiste l'égal du démolisseur«.

[163] Blatt 4 des Albums, 1896. Vgl. DARDEL, Les Temps nouveaux, Kat. 60. Vgl. auch SHIKES, HELLER, Art, S. 43; SPRINGER, Terrorism, S. 264; HUTTON, Neoimpressionism, S. 59; EGBERT, Social radicalism, S. 243, Abb. 28.

[164] PESSIN, Rêverie, S. 142.

[165] Vgl. dazu Kap. 5.1. Durch die auch die dörfliche Struktur prägende Industrialisierung veränderte sich gleichzeitig die Konzeption der Stadt, die mehr und mehr zum nach allen Seiten ausgreifenden Ungetüm wurde. Vgl. dazu PESSIN, Rêverie, S. 84.

Ziel ist nun die Gewinnung des freien, bereinigten Natur- und Lichtraums. Der symbolische Wert des Sturzes einzelner Symbole wie der Vendômesäule oder der Verbrennung spezifischer Schauplätze wie der Tuilerien genügen nicht mehr[166]. Als endgültiger Schlag und letzte Maßnahme gegen ein korruptes System findet das metaphorische Konzept der Reinigung durch das zerstörende Feuer auch außerhalb der im eigentlichen Sinne anarchistischen Presse seinen Widerhall. 1909 läßt Paul Poncet in *L'Assiette au beurre*[167] die drohende Hand des *incendiare* mit der *torche* wie aus heiterem Himmel im Parlament – und damit im Zentrum der politischen Macht – auftauchen (Abb. 97). Wie der Bildtext präzisiert, ist der unsichtbar bleibende Brandstifter aber nicht mehr der aus der Masse ragende Revolutionär, sondern das Volk selbst: »Populo. – Le balai?... Non, la torche!«[168] Damit ist der Akt der Brandstiftung als Instrument des Widerstands ›von unten‹ im kollektiven Bewußtsein angelangt. Zu diesem Zeitpunkt aber hatte längst ein anderer Versuch, den Grand Soir herbeizuführen, für Aufsehen gesorgt: Anstatt der bürgerlichen Gesellschaft mit dem Feuer die extremste Form des Lichts zu bringen, hatte man versucht, ihre Lichter abzuschalten.

9.2.2. »Les bourgeois braillent déjà dans l'obscurité« Die Streiks der Pariser Elektriker als versuchte Herbeiführung des Grand Soir

Die Boykotte der Pariser Elektriker während der Jahre 1907 bis 1910, allen voran der Streik im März 1907, lösten ungeachtet ihrer begrenzten politischen Folgen eine nicht zu unterschätzende Krise bezüglich der Wahrnehmung von technischem Lichtfortschritt und seiner Projektion auf die gesellschaftliche Präsenz der *lumières* aus.

Als am Abend des 7. März 1907 die elektrischen Lichter der Stadt nicht aus-, sondern erst gar nicht angingen, wollte zumindest der radikale Kern der Gewerkschafter damit weit mehr erreichen als nur eine Lohnerhöhung und die Gleichstellung der Elektriker mit dem übrigen städtischen Personal[169]. Das ehrgeizige Ziel war nichts weniger als der Grand Soir, der in der plötzlich ungewohnt finsteren Nacht symbolisch verwirklicht werden sollte. Der Elektrikerstreik wurde von seinen Initiatoren dabei voll und ganz als Vorbereitung

[166] Dieser Gedankengang wiederholt sich in stark codierter Art und Weise in Charles Agards Blatt *Les Défricheurs*, die einen riesigen Steinbrocken aus dem Weg räumen, der die Sicht zum Horizont versperrt. Vgl. Dardel, Les Temps nouveaux, S. 56 Kat. 84: Blatt 25 des Albums, 1901.

[167] 5.6.1909, No. 427 (= *Les Folies Bourbon*).

[168] Diese metaphorische Steigerung spiegelt auch die Vorgeschichte des Begriffs Grand Soir, der vor allem in Jean Graves 1894 verbotener Zeitschrift *La Révolte* bis 1887 als *grand coup de balai* bezeichnet wurde. Vgl. Steenhuyse, Quelques jalons, S. 63.

[169] Allg. zum Streik vgl. Beltran, Ville Lumière, S. 308–317, sowie Beltran, Carré, La fée et la servante, S. 163–165. Obwohl die ersten Elektrikerstreiks in der Pariser Region im Jahr 1905 nicht den vollen Erfolg gebracht hatten, konnten doch immerhin der 10-Stunden-Tag und zwei bezahlte Ruhetage pro Monat durchgesetzt werden.

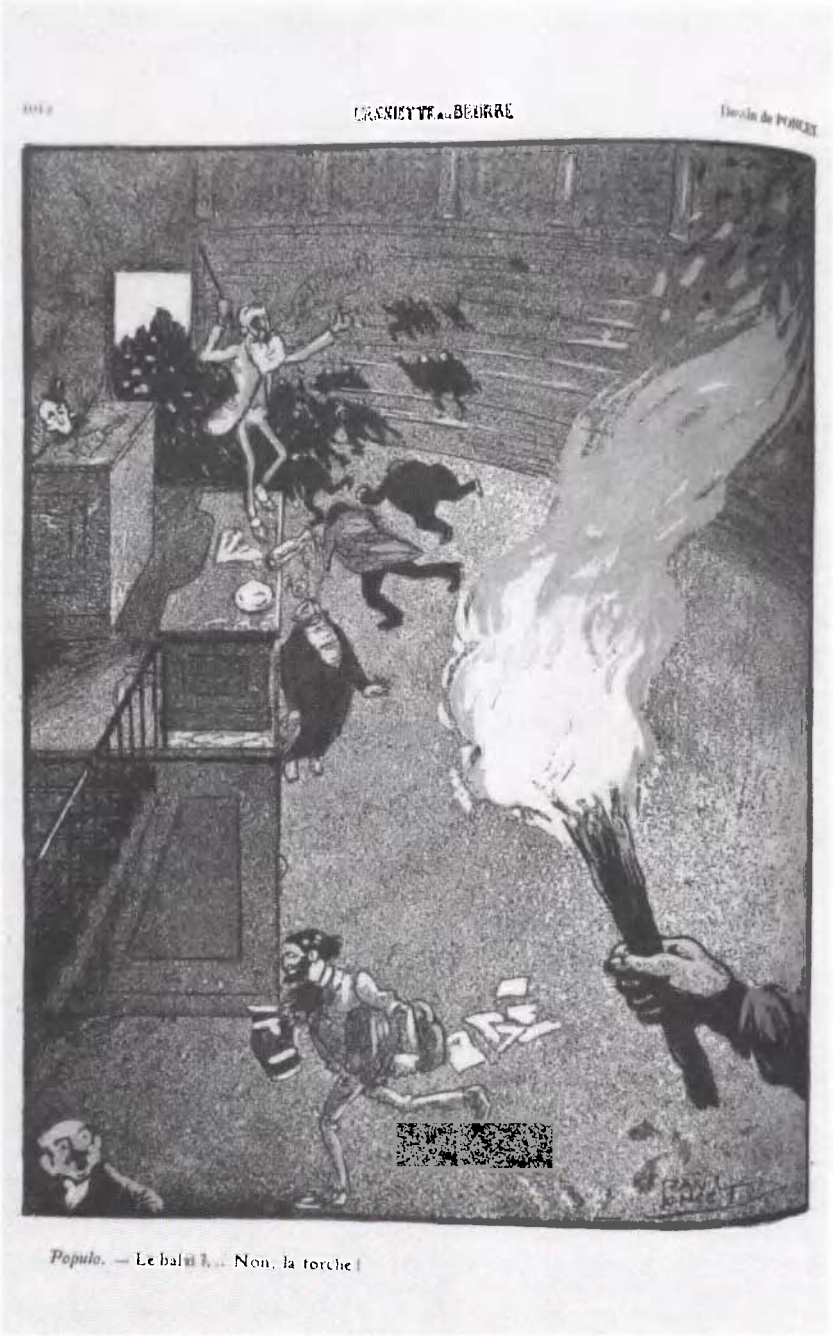


Abb. 97 Paul Poncet: Populo – Le balai?... Non, la torche!, in: L'Assiette au beurre, 5.6.1909. Bibl. Forney, Paris.

und Teil der mythischen *grève générale* verstanden, als eine Kampfansage schlechthin an die bürgerliche Gesellschaft, so wie es Georges Sorel 1908 präzisierte:

Les syndicats révolutionnaires raisonnent sur l'action socialiste exactement de la même manière que les écrivains militaires raisonnent sur la guerre; ils enferment tout le socialisme dans la grève générale; ils regardent toute combinaison comme devant aboutir à ce fait; ils voient dans chaque grève une imitation réduite, un essai, une préparation du grand bouleversement final[170].

Der Generalstreik als Mittel der außerparlamentarischen Revolution wurde bereits 1886 auf dem Congrès national des syndicats ouvriers in Lyon in die *déclaration-manifeste* übernommen. Dadurch kam es von Anfang an zu Unstimmigkeiten mit Jules Guesde, dem Führer des Parti ouvrier français, der den Streik als absolut kontraproduktiv zur konstruktiven Arbeit der Partei ablehnte[171]. Dieser Konflikt schwelte bis 1894, als auf dem Congrès de Nantes die Abstimmung über die Anwendung der *grève générale* eine breite Mehrheit fand und damit die Phase des radikalen Anarchosyndikalismus im französischen Gewerkschaftswesen begann. Die Maxime der Unterordnung der wirtschaftlichen gegenüber den politischen Interessen hatte damit ihre Gültigkeit verloren, statt dessen wurde die Abschaffung des Lohnsystems zur Parole ausgerufen[172]. Vor allem seit 1898 konnten die Anarchisten ihre Position innerhalb der bedeutendsten Gewerkschaft CGT (Confédération générale du travail) stetig ausbauen und somit die Meinungsbildung der Zielgruppen entscheidend beeinflussen: Émile Pouget, der Herausgeber von *Le Père*

[170] Georges Sorel, Réflexions sur la violence, Paris 1987, S.98. Zu Sorels Klassifikation des Generalstreiks als Mythos ibid., S.104: »[...] la grève générale est bien ce que j'ai dit: le mythe dans lequel le socialisme s'enferme tout entier, c'est-à-dire une organisation d'images capables d'évoquer instinctivement tous les sentiments qui correspondent aux diverses manifestations de la guerre engagée par le socialisme contre la société moderne. [...] Nous obtenons ainsi cette intuition du socialisme que le langage ne pouvait pas donner d'une manière parfaitement claire – et nous l'obtenons dans un ensemble perçu instantanément«. Zum Mythos des Generalstreiks vgl. auch Ridley, Revolutionary Syndicalism, bes. S.156–160, sowie Christophe Prochasson, Créateurs, syndicalistes, intellectuels autour de 1900, in: Jules Grandjouan: créateur de l'affiche politique illustrée en France, S.64–77. Die allumfassende Komponente des Generalstreiks wurde dabei von den Zeitgenossen durchaus weit gefaßt. Vgl. dazu die Auflistung bei Étienne Buisson, La grève générale, Paris 1905, S.9f.: Demnach galt die Definition sowohl für komplette Arbeitsniederlegungen in allen Ländern, einem einzigen Land, einer Region, einer einzelnen Ansiedlung, wie auch für die Arbeitsniederlegung in einer oder mehreren Industrien oder Wirtschaftszweigen, wiederum weit gefaßt von allen Ländern bis zu einer einzigen Stadt. Buisson kritisiert diese weite Definition des zum Modewort gewordenen Konzepts der *grève générale* und schlägt seinerseits vor, Arbeitsniederlegungen in bestimmten Zweigen als *grève généralisée* oder *grève corporative générale* zu bezeichnen, eine Kategorie, in die folglich auch der Elektrikerstreik in Paris gehört hätte.

[171] Maitron, Mouvement anarchiste, S.284. Auf dem Congrès de Lille 1904 sagte Guesde dazu: »Actuellement la phrase grève-généraliste fait plus de mal au socialisme que le ministérialisme«. Vgl. Buisson, Grève générale, S.40. Vgl. auch Stuart, Marxism, S.218–221.

[172] Maitron, Mouvement anarchiste, S.290–300.

peinard, zeichnete auch verantwortlich für *La Voix du peuple*, das 1900 gegründete offizielle Wochenblatt der CGT[173]. Durch die damit einhergehende weitere Radikalisierung entwickelte sich das revolutionäre Gewerkschaftswesen spätestens seit 1906 zum Sammelbecken für die von den *loi scélérates* getroffenen militanten Anarchisten jeglicher Couleur[174].

Besonders die Elektriker gewannen, ungeachtet ihres zahlenmäßig geringen Gewichts in der Gewerkschaft, schnell an Einfluß. Ihre besondere technische Qualifikation prädestinierte sie gleichsam zu potentiellen Angreifern auf ein System, dessen Strukturen durch ihre Arbeit mit Energie versorgt wurden[175]. Auch Émile Pataud, »archétype de l'anarchosyndicaliste Belle Époque«[176], war Elektriker. Der von ihm initiierte Streik, der am 7. März 1907 um fünf Uhr nachmittags begann und 36 Stunden – und damit zwei Nächte – dauern sollte, hatte tatsächlich erhebliche Auswirkungen auf das längst zur Normalität gewordene Nachtleben und die Wirtschaft gleichermaßen. Theater mußten ihre Vorstellungen absagen, Restaurants und Cafés zu Notbeleuchtungsmaßnahmen greifen, Zeitungen konnten nicht gedruckt werden[177]. Am stärksten betroffen waren naturgemäß die zentralen Stadtteile, in denen die Elektrifizierung der Straßenbeleuchtung schon verhältnismäßig weit fortgeschritten war, doch insgesamt gesehen sorgten die nach wie vor dominierenden Gaslaternen für eine immerhin ausreichende Beleuchtung[178]. Erst als die Regierung nach zwei finsteren Nächten schließlich eine Eingreiftruppe aus Ingenieuren und Pionieren entsenden wollte, um die Stromversorgung zu gewährleisten, einigten sich Streikende und Stadtverwaltung auf einen Kompromiß[179].

Die Tatsache, daß eine relativ kleine Gruppe[180] die Hauptstadt in ihren Grundfesten erschüttern konnte, löste ein breites Echo in der Presse aus[181].

[173] Ibid., S. 309.

[174] Ibid., S. 330.

[175] Beltran, Carré, La fée et la servante, S. 163. Ibid., S. 164: 98% der Pariser Elektriker waren 1905 in der CGT.

[176] Ibid.

[177] Ibid., S. 165f. Vgl. dazu weitere Einzelbeispiele bei Jacques Lardy, La grève des électriciens, in: Les Annales politiques et littéraires, 17. 3. 1907, S. VIII: So mußten etwa die Postbeamten bei Kerzenlicht Briefe und Pakete sortieren.

[178] Vgl. *Le Siècle*, 9. 3. 1907, S. 1: »Sur les boulevards ce fut une soirée curieuse. Une lumière discrète tombait des becs de gaz«.

[179] Lardy, Grève, S. VIII. Die Einigung umfaßte Punkte wie die Wiedereinstellung von Elektrikern nach ihrem abgeleisteten Wehrdienst, dies allerdings unter der Voraussetzung einwandfreien Betragens. Daraus ist zweifellos ein gewisser Druck absehbar, mit dem der Stadtrat die rebellischen Elektriker disziplinieren wollte. Vgl. Beltran, Carré, La fée et la servante, S. 167. Das Eingreifen der Regierung wurde besonders von Jaurès scharf kritisiert, der im Gegensatz zu Guesde in der *grève générale* ein legales politisches Mittel sah. Vgl. Buisson, Grève générale, S. 41.

[180] Beltran, Carré, La fée et la servante, S. 167, geben die Zahl von 1800 Elektrikern an. Die Zeitung *Le Petit Bleu de Paris*, 12. 3. 1907, S. 1, spricht von 1200 Beteiligten.

[181] Beltran, Ville Lumière, S. 310: »La première grande grève de l'électricité eut un énorme impact ›médiatique‹«.

Auffallend ist die Häufung des Ausdrucks Ville Lumière[182], deren Status durch den Streik in Frage gestellt zu sein schien. »C'est cette grève des électriciens, qui, brusquement, a fait d'une partie de la Ville Lumière une ville de ténèbres«[183]. Diese Dunkelheit betraf natürlich auch die Regierung. Charles Léandre stellt Clemenceau in der für *Le Rire* entstandenen Karikatur *La Nuit de Pataud*[184] als Laternenanzünder dar, der statt dem langen Anzünder das symbolische Rutenbündel über der Schulter trägt, welches allerdings mit Löschhütchen geradezu gespickt ist (Abb. 98). Diese ragen auch über den Rand des schwarzen Hintergrundes hinaus, die der Präsident mittels eines mitgeführten Papierlampions zu erhellen versucht: »M. Clemenceau. – Il est décidément plus facile d'éteindre les lumières d'en haut que de rallumer celles d'en bas!!!«

Der mit Löschhütchen bedeckte Himmel reflektiert das Werk der noch jungen Regierung Clemenceau, das nun scheinbar auf seine Schöpfer zurückgefallen ist. Die Papierlaterne als vergängliches Symbol der temporären republikanischen Festbeleuchtung[185] verweist nur zu deutlich darauf, daß die Regierung dem Boykott nichts Ernsthaftes entgegenzusetzen hat[186].

Unverkennbar wird hier der Bezug zu dem berühmt gewordenen, antiklerikalen Diskurs über die Auslöschung der himmlischen Lichter hergestellt, den der Arbeitsminister René Viviani bei seinem Amtsantritt im November 1906 gehalten hatte. Dieser Zusammenhang findet sich auch in *Le Figaro*[187]: »Ils [= les ouvriers] ont fait leur coup dans l'ombre. C'est le cas de le dire: et M. Viviani, dont on se rappelle le fameux discours, est peut-être le seul qui ne puisse blâmer comme il convient ceux qui veulent à son exemple éteindre les lumières!«[188] Schon Monate zuvor war die Kluft zwischen radikaldemokrati-

[182] Vgl. z.B.: *L'Écho de Paris*, 9.3.1907: »Promenade dans la pénombre: Les millions de feux de la Ville Lumière ont donc fait faillite. Le Parisien se promène mélancoliquement sur le boulevard à son heure habituelle: celle de l'apéritif. Quel changement! Les flots de lumière, qui inondent à l'ordinaire son café habituel et la devanture des boutiques où il aime à s'arrêter un instant ont fait place à une demi-obscurité sinistre«. *Le Figaro*, 9.3.1907, S.1: »Paris dans l'obscurité: La grève des électriciens. Grâce aux fantaisies dictatoriales de messieurs les ouvriers électriciens, la Ville Lumière a été plongée hier soir dans les ténèbres qui ont paralysé l'activité de la capitale et lésé les intérêts considérables«. *L'Humanité*, 9.3.1907, S.1: »Éclipse sur Paris, La Ville Lumière plongée dans le noir veille et s'amuse à la lueur des bougies«.

[183] Lardy, Grève, S.VIII.

[184] Ausgabe vom 23.3.1907.

[185] Vgl. dazu Kap.7.

[186] Tatsächlich wurden Lampions als Notbeleuchtung in Cafés eingesetzt, die der Situation den Anschein eines improvisierten Festes gaben. Vgl. Beltran, Carré, La fée et la servante, S.166. Der Reiz des Ungewohnten hielt jedoch nicht lange vor. Vgl. dazu *Le Siècle*, 10.3.1907, S.1: »Une soirée sans lumière avait été acceptée assez gaiement par le gros du public. Mais la seconde nuit d'obscurité soulevait déjà de violentes protestations«.

[187] Zur Rezeption in der klerikalen und royalistischen Bildpresse vgl. Kap.6.3.

[188] *Le Figaro*, 9.3.1907, S.1. In die Nähe der ethischen Kritik rückt der diesbezügliche Kommentar der Zeitung *Le Petit Bleu de Paris*, 12.3.1907, S.1: »Hélas! Quand on éteint

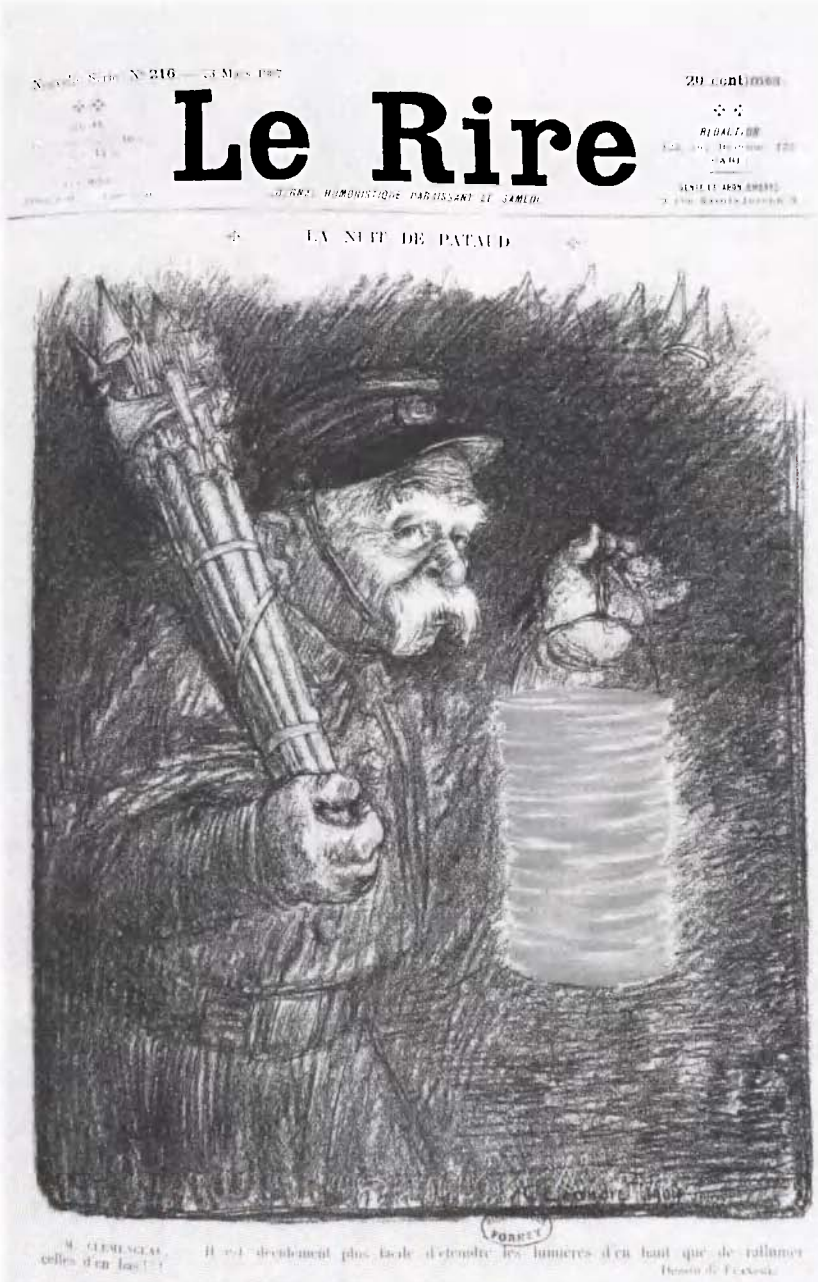


Abb. 98 Charles Leandre: La Nuit de Pataud. M. CLEMENCEAU: – Il est décidement plus facile d'éteindre les lumières d'en haut que de rallumer celles d'en bas!!!, in: Le Rire, 23.3.1907. Bibl. Forney, Paris.

scher Politik und sozialen Erfordernissen[189] in der Karikatur aufgegriffen worden: Am 24. November 1906 veröffentlichte das satirische Magazin *Le Témoin* eine Zeichnung von Forain mit dem Titel *L'Éteigneur de réverbères* (Abb. 99). Zwei Männer stehen vor dem Plakat mit der Rede des Ministers, deren *affichage* mit überwältigender Mehrheit beschlossen worden war[190]. Während der eine noch liest, hat sich der andere bereits müde abgewandt: »Est-ce qu'il t'avait embauché, toi, pour éteindre les lumières?...« Die Unvereinbarkeit von Anspruch und Wirklichkeit wird so ganz besonders deutlich: Von einem Arbeitsminister, der sich in rhetorische Höhen versteigt, die mit seinem Amt nichts zu tun haben, ist ganz offensichtlich nichts zu erwarten[191].

Gerade die während des Elektrikerstreiks passiv gebliebenen Gasarbeiter gaben jedoch zu Befürchtungen für die Zukunft Anlaß: »Qu'un beau jour ou un beau soir plutôt, les gaziers s'unissent aux électriciens, plongent la Ville Lumière dans l'obscurité et qu'à la faveur de l'ombre, ce soit le pillage et l'émeute?«[192] Noch mehr als zwei Jahre später, zum 1. Mai 1909, widmete sich eine Karikatur in der Gewerkschaftszeitung *La Voix du peuple* diesem Traum (Abb. 100). Die unsignierte Zeichnung *Les Électriciens* zeigt Elektriker und Gasarbeiter bei ihrem gemeinsamen Boykott, mit dem sie der verhaßten Bourgeoise die Existenzgrundlage zu entziehen versuchen: »Les bourgeois braillent déjà dans l'obscurité. Espérons que les gaziers se décideront à leur fermer le bec«[193]. Die völlige Dunkelheit zu erzwingen, um den Grand Soir herbeizuführen – so gesehen konnte der Streik vom März 1907 nur ein Vorspiel sein, gleichermaßen *la veille du Grand Soir*[194], wie die Zeitung *Le Petit Bleu de Paris* in einem gleichnamigen Artikel scharfsichtig urteilt:

les lumières célestes, la terre risque bien d'être plongée dans l'obscurité. Viviani fait école. La révolution violente est la conséquence fatale de l'incrédulité et de l'irreligion«. Auch die argumentative Nähe zu Léandres oben besprochener Karikatur *La Nuit de Pataud* ist aufschlußreich.

189 Chastenet, Histoire de la Troisième République, Bd. 2, S. 454: »Mais la recrudescence de l'agitation syndicaliste va montrer que l'anticléricalisme des bourgeois de gauche a cessé de constituer un dérivatif suffisant aux revendications des masses populaires«.

190 Ibid.

191 Eine intertextuelle Steigerung erreicht diese Kritik noch angesichts einer Karikatur, die noch vor dem Elektrikerstreik am 20.1.1907 in *Le Triboulet* erschien und die Viviani tatsächlich in der Montur eines Laternenanzünders zeigt, ausgerüstet mit einem Löschhut an langer Stange: *Ministre du Travail* »Viviani éteint les lumières!« Fast zwei Jahre später, am 20.12.1908 folgt eine Fortsetzung, die einen Gasarbeiter beim Löschen einer Straßenlaterne zeigt: *Mauvais ouvrage* »Encore un que Viviani a oublié!« Ebenso wie die Löschversuche der himmlischen Lichter, muß auch dieser hier unterstellte, absolute Löschversuch scheitern.

192 *L'Événement*, 11.3.1907, S. 1: *Après la grève*. Als etwa im Herbst 1907 die Gasarbeiter in einem Teil der Vorstädte streikten, titelte *L'Action quotidienne*, 11.9.1907, S. 2: »La grève des gaziers de la banlieue: On a eu de la lumière hier. En aura-t-on aujourd'hui? Une grève générale du gaz est possible«.

193 Der Ausdruck »fermer le bec à quelqu'un« – jemandem das Maul stopfen – spielt natürlich auch auf den *bec de gaz*, die Gaslaterne an.

194 12.3.1907, S. 1.

Abb. 99 Jean-Louis Forain: L'Éteigneur de reverberes. – Est-ce qu'il t'avait embauche, toi, pour eteindre les lumieres?..., in: Le Temoin, 24.11.1906. Sammlung D.K.

Abb. 100 Unsigniert: Les Electriciens. Les bourgeois braillent déjà dans l'obscurite. Esperons que les gaziers se decideront à leur fermer le bec, in: La Voix du peuple, 1.5.1909. BDIC, Paris.

Puisse ce prelude de la greve generale, cette veille du Grand Soir, rappeler à nos ministres que gouverner c'est prevoir et que si nous voulons prevoir et enrayer la revolution sociale en marche, il faudrait cesser de promettre de grandes reformes qu'on sait ne pas pouvoir aboutir et se contenter d'en faire de petites, mais d'indispensables.

Das zweifellos mit Bedacht gewählte Wortspiel des Vorausschauens erinnert schlagartig an den desorientierten Präsidenten in der Karikatur *La Nuit de Pataud*, der kaum die Hand vor Augen sehen kann, und um so weniger die sich im Vormarsch befindliche soziale Revolution.

In derselben Ausgabe von *Le Rire* zeichnet die Karikatur *La Grève des électriciens* von Henri Gousse jedoch ein anderes Bild von Georges Clemenceau. Der Präsident sitzt bei Kerzenbeleuchtung an seinem Arbeitstisch, als ihm ein Offizier eine altmodische Öllampe[195] bringt, die offenbar als historische Kuriosität aufbewahrt wurde: – »Monsieur le Président, nous venons de retrouver la lampe historique du 2 décembre... – La lampe du coup d'État? Portez-la plutôt à Pataud!« Clemenceau läßt hier also keinen Zweifel daran, daß er den anarchistisch-revolutionären Ehrgeiz Patauds verstanden hat, die Grundlagen für einen erneuten *coup d'État* gleich dem Louis-Napoléons zu legen[196];

[195] Der Elektrikerstreik zwang tatsächlich dazu, auf scheinbar überholte Formen der Beleuchtung zurückzugreifen. Vgl. dazu LARDY, Greve, S.VIII: »Tout l'outillage désuet de l'eclairage à l'huile fut sorti des armoires«.

[196] Um den historischen Zusammenhang zu verdeutlichen, steht über der Karikatur eine Erklärung: »C'est à l'Elysée qu'a été préparé le coup d'Etat du 2 décembre«.

sei es, daß er diese Bedrohung ernst nimmt oder nicht. Die Verwirklichung all dessen, nämlich des revolutionären Umsturzes nach einer zuvor erzeugten undurchdringlichen Finsternis, beschrieben Pataud und Pouget in ihrem gemeinsam verfaßten Buch *Comment nous ferons la révolution*, einer Mischung aus anarchistischem Roman und praktischem Leitfaden für Revolutionäre. Die Schilderung bezieht ihre Wirkung nicht zuletzt aus einer unterstellten Gleichzeitigkeit verschiedener Vorzeichen bezieht, die nicht nur verdeutlichen sollen, daß die Zeit reif ist, sondern vielmehr, daß ein vorbestimmtes Ereignis eintreten muß[197]. Das Heraufdämmern des Grand Soir kündigt sich in der dramatisch ausgeschmückten Vorgeschichte bereits im Anbrechen der natürlichen Nacht an, für die zum Generalstreik bereite Masse ein Omen der kommenden Ereignisse:

Autour de l'Obélisque et des fontaines qui lui font ceinture, la foule refluait donc, un moment retenue par la magie du spectacle qui s'offrait à elle: le soleil plongeait derrière l'Arc de Triomphe, illuminant l'avenue, incendiant les rameaux encore noirâtres des arbres. Et les regards, charmés, n'étaient pas détournés par le palais législatif, dont la masse écrasée, engluée d'ombre, avait des aspects de monument funéraire, donnait l'impression d'entrer dans la nuit, d'être une chose morte, d'être déjà le passé[198].

Der nächste Morgen verheißt schon dadurch Ungewohntes, daß die Laternenanzünder die Gaslaternen nicht gelöscht haben[199]. Diese Ordnungswidrigkeit erinnert unmittelbar an eine Karikatur, die im Juni 1871 in *Le Grelot* erschien und Laternenanzünder zeigt, die nur noch am Tag arbeiten – und so das Gaslicht bei strahlendem Sonnenschein entzünden[200]. Was seinerzeit nur ein nachträglich aufgebautes Schreckensbild einer ins Absurde verkehrten Gegengesellschaft war, wird nun zum Symbol für das machtvoll verstärkte Licht des revolutionären Morgens. Das vierte Kapitel des Buches mit dem Titel *Que le ténèbres soient*[201] schließlich beschreibt den Abend dieses Tages, an dem die vielfältigen Streikausbrüche sich zur alle Bereiche des öffentlichen Lebens umspannenden *grève générale* vereint haben. Auch Gasarbeiter und Elektriker ziehen nun an einem Strang: Erst nach Einbruch der tiefen Nacht, um 22 Uhr, gehen alle Lichter auf einen Schlag aus und führen rasch eine völlige Desorientierung herbei, die den Aufständischen die Oberhand verschaffen wird:

L'obscurité s'épandit sur Paris, – complète, compacte! [...] Cette fois, électricité et gaz faisaient simultanément défaut. Aussi, ce ne furent pas des demi-ténèbres! La brusque extinction des lumières les fit paraître plus épaisses encore aux yeux inaccoutumés. L'affolement fut indicible, et la nervosité de la population, déjà mise à rude épreuve, atteignit le paroxysme. Effarés, ahuris, les gens couraient de droite, de gauche, tourbillonnaient, quasi

[197] Ridley, Revolutionary Syndicalism, S. 160 bezeichnet diese Stimmung als »collaboration of natural and supernatural forces«.
[198] Émile Pataud, Émile Pouget, Comment nous ferons la révolution, Paris 1909, S. 16.
[199] Ibid., S. 23: »les becs de gaz de la rue flambaient tous comme avant minuit«.
[200] Vgl. zu diesem Blatt Kap. 5.2., Abb. 4.
[201] Pataud, Pouget, Comment nous ferons la révolution, S. 35.

fous. [...] Maintenant, les pulsations de la grande cité allaient se ralentissant; on eût dit que les ténèbres qui l'envahissaient étaient présage de mort[202].

Der durch die Verwehrung des künstlichen Lichts real erzeugte und erfahrbar gemachte Grand Soir verbindet sich mit dem Mythos des Generalstreiks zu eben jener apokalyptischen Vision, die eine neue Zeit ankündigt[203]. Das künstliche Licht, das sich als Instrument derer erwiesen hat, die scheinbar diesem Licht dienten, wird in diesem Modell gleichzeitig dem verheißungsvollen Morgen und seinem natürlich aufgehenden und zugleich transzendent aufgeladenen Licht untergeordnet. Damit wird zugleich, wie auch im anarchistischen Verbrennungsmythos, dem System der urbanen Gesellschaft eine Absage erteilt.

Die äußerste Konsequenz, die aus dieser radikalen Neuerschaffung der Gesellschaft erwachsen würde, zeigt Adolphe Willette in seiner Karikatur *Le Lendemain du Grand Soir*, die am 3. April 1909 in *Le Rire* erschien (Abb. 101). Ein nackter Mann, dessen stark behaarter Körper ihm fast das Aussehen eines Tieres verleiht, steht völlig allein mitten in einer wüsten, völlig unkultivierten Landschaft, was ihn zu folgender Erkenntnis verleitet: »Hier, je n'étais pas libre, mais j'étais électricien...« Die in diesem Gedankenspiel ganz an den Anfang zurückversetzte Welt erscheint nur noch bedrohlich – um so mehr als der sich in dieser lebensfeindlichen Umgebung wiederfindende Mann sein kulturelles Wissen mitbringt. Die geradezu hoffnungslos sich ausbreitende ›Freiheit‹ von allen Bindungen seines bisherigen Lebens verwandelt den herbeigesehnten Morgen nach dem Grand Soir in ein böses Erwachen[204]. Denn was der Elektriker offenbar nicht bedacht hat, war, daß er mit der Zerstörung des Systems auch seine eigene Macht darüber verloren hat. Hier gibt es keine künstlichen Lichter mehr, die er ausschalten kann – und niemanden, der sich davon beeindrucken ließe. Genau darin aber lag das Potential der Aura, die Pataud in den Rang eines *prince des ténèbres* oder des *roi de la lumière*[205] erhob. Lucien Métivet stellt ihn in der Karikatur *Re-Pataud* für *Le Rire* mit dem obligatorischen Löschhut an langer Stange vor ein Gemälde, das den trium-

[202] Ibid., S. 43. Gleichzeitig beschreiben die Autoren die reale Erfahrung der Dunkelheit beim Streik von 1907, was interessante Rückschlüsse auf die mit dem technischen Fortschritt Hand in Hand gehende Wahrnehmung der Dunkelheit erlaubt: »Lors des précédentes grèves, seule la lumière électrique avait manqué. Cependant, l'émotion avait été excessive, malgré qu'il n'y eût eu que diminution d'éclairage – et non extinction totale. En effet, les rues et les boulevards continuaient à être éclairés par le gaz – que beaucoup de commerçants avaient aussi. En réalité, on s'était trouvé ramené à l'éclairage accoutumé un quart de siècle auparavant, mais non plongé dans d'impénétrables ténèbres«. Ibid., S. 43.

[203] Ridley, Revolutionary Syndicalism, S. 160 zur apokalyptischen Komponente der *grève générale*: »a revelation of ultimate victory«.

[204] Diese Karikatur ist um so bemerkenswerter als Adolphe Willette selbst zum Kreis der Anarchisten vom Montmartre gehörte. Vgl. dazu Patricia Eckert Boyer, The Artist as Illustrator in Fin-de-Siècle Paris, in: Phillip Dennis Cate, The Graphic Arts and French Society 1871–1914, New Brunswick, London, S. 130–135.

[205] Beltran, La fée Électricité, S. 164 und S. 168.

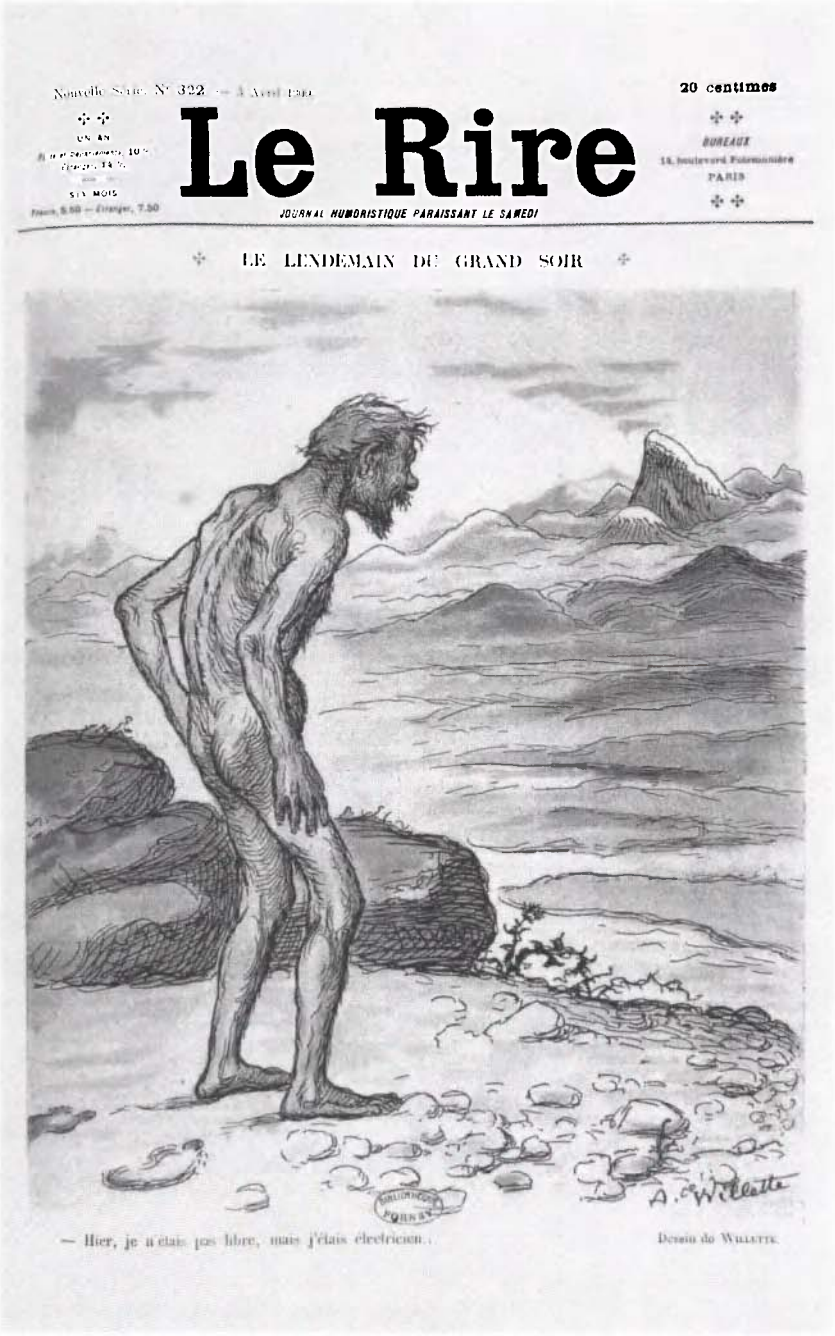


Abb. 101 Adolphe Willette: Le Lendemain du Grand Soir. – Hier, je n'etais pas libre, mais j'etais electricien..., in: Le Rire, 3.4.1909 Bibl. Forney, Paris.

phierenden Kaiser Nero inmitten der Flammen des von ihm angezündeten Rom zeigt: »On m'appelle empereur, ça n'a rien qui m'vexe: / Je suis en somme un ›artifexe‹ / Du genre de Néron, César des cabotins, / Sauf qu'il allumait, lui, tandis que moi j'éteins«. Der selbstherrliche Vergleich des Anarchosyndikalisten spielt nicht nur auf die ihm zugedachten Beinamen an, sondern ruft zudem in Erinnerung, daß die scheinbar gewaltlosen Aktionen der Elektrikerstreiks letztlich dasselbe Ziel verfolgen wie die anarchistischen Brandstiftungen, auf die hier eindeutig angespielt wird[206].

Das allzu einfach gestrickte Muster, nach dem die Revolution ablaufen sollte, rief jedoch schnell den Spott der Bildsatire hervor. Im Mai 1910 widmete *L'Assiette au beurre* diesem Thema die Nummer *Le Grand Soir* (Abb. 102)[207]. Der einleitende Text nimmt bereits vorweg, warum mit dem realen Streik in absehbarer Zeit nicht zu rechnen ist:

Le discours sur la grève générale prononcé par le camarade Briand en décembre 1899, au congrès général du Parti socialiste français, édité et répandu à profusion par les organisations syndicales, a enfin porté ses fruits. La classe ouvrière vient de réaliser cette grève, alors que certains sociologues, mentors du prolétariat, ne le croyaient possible que dans dix mille ans...

Das Tragikomische der Situation liegt darin, daß der Generalstreik eben nur ein Mythos ist, über den die Zeit hinweggegangen ist. Bestes Beispiel dafür ist tatsächlich Aristide Briand, Président du Conseil seit Juli 1909, der sich vom vehementen Sozialisten und Befürworter des Streiks zum Konservativen entwickelt hatte[208]. Der Zeichner Hellé läßt keinen Zweifel daran, daß er Pougets und Patauds Konzept des Generalstreiks an sich als infantil betrachtet[209]: Ein extrem vereinfachter, infantiler Strichmännchenstil nimmt dem Grand Soir jegliche heroische Atmosphäre. Lediglich auf dem Titelblatt fliehen einige der Männchen vor den in sich zusammenstürzenden Trümmern der Abgeordnetenkammer, der Börse und einer Kaserne, deren Zusammenbruch aber kaum durch den hier beschriebenen Grand Soir zu erwarten ist:

Le signal de la grève générale est donné un beau jour de la façon la plus claire par les ouvriers gaziers électriciens. Un ancien ministre, redevenu, parce que dégommé, partisan des pires violences prolétariennes, s'éfforce, mais en vain, d'aider les précédents en s'en prenant, lui, aux... étoiles.

Die Illustration zu diesem Text stellt René Viviani, auf den hier wiederum angespielt wird, als Handpuppe dar, damit beschäftigt, die Sterne mit einem *éteignoir* auszulöschen. Das Zitat seiner legendär gewordenen *extinction des lumières au ciel*[210] dient hier jedoch nur noch als Veranschaulichung für die

[206] Vgl. dazu Kap. 9.2.1.
[207] Erschienen am 7.5.1910, No. 475.
[208] Zu Aristide Briand (1862–1932) vgl. HUTTON, Historical Dictionary, Bd. 1, S. 130–133.
[209] Vgl. dazu die Titelseite: *Le Grand Soir*. Texte de Pataud. Illustrations de A. Hellé.
[210] Vgl. die entsprechende Stelle in Vivianis Rede vor der Abgeordnetenkammer im November 1906 in Kap. 6.3.

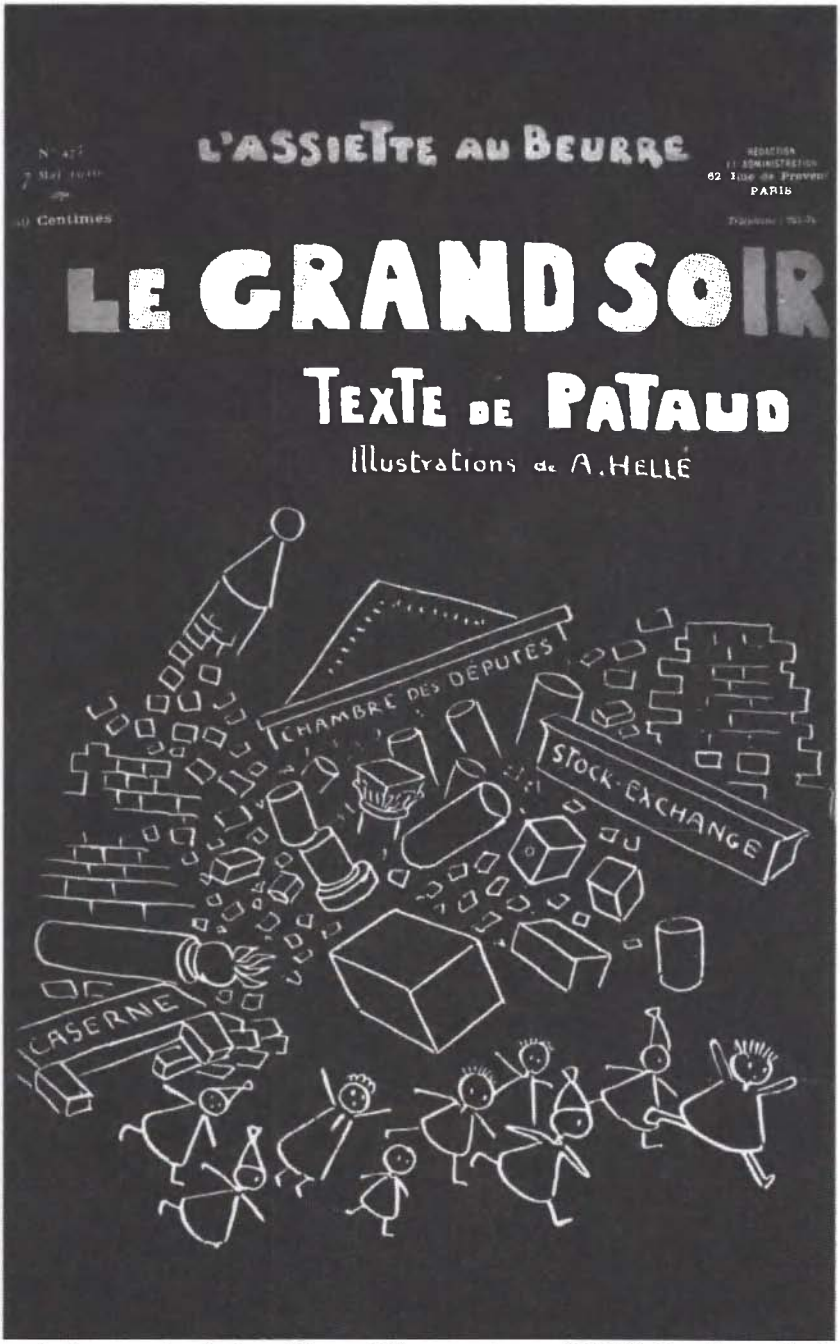


Abb. 102 A. Helle: Le Grand Soir, in: L'Assiette au beurre, 7.5.1910. Bibl. Forney, Paris.

vergleichbare Realitätsferne der Idee des erzwungenen Grand Soir, und nicht mehr, wie in den Pressereaktionen von 1907, als schicksalsschweres Omen[211]. Sein ebenfalls erwähnter Rücktritt als Arbeitsminister war auf die Unvereinbarkeit der gewaltlosen Ausführung seines Amtes auch in Krisensituationen mit der Politik von Aristide Briand zurückzuführen[212]. Gerade dadurch erschien Viviani während seines Mandates besonders in der rechten Bildpresse als Mitschuldiger an den Streiks. *Le Triboulet* zeigte ihn 1909 gemeinsam mit Pataud als *compère et compagnon*, verbunden durch die gemeinsame Neigung zur Lichtauslöschung. Das Bild bezieht sich auf eine spektakuläre *action directe* im März 1909, als unter Patauds Führung dem renommierten Hotel Continental der Strom abgeschaltet wurde. Viviani, der sein obligatorisches Löschhütchen in der Hand trägt, spricht Pataud, dessen Schirmmütze eine Glühbirne ziert, seine Bewunderung aus: »M. Viviani. – Vous avez eu une idée lumineuse à propos du Continental. – M. Pataud. – Moi, voyez-vous, j'suis un type dans le genre d'Henri IV: je tiens à ce qu'on mette l'ampoule au pot«. Das *éteignoir* an der langen Stange kommt der leuchtenden Glühbirne so nahe, daß scheinbar eine kleine Geste ausreichen würde, um sich auf die Lichtquelle zu senken. Das gegenüber dem elektrischen Licht jedoch nutzlose Requisit[213] reflektiert die hier unterstellte Hilflosigkeit des Ministers. Die selbstherrliche Art, in der Pataud sich mit Heinrich IV.[214] vergleicht, weist Viviani in sogar noch stärkerem Maße die Rolle des Unterlegenen zu. Aber nicht nur die unter Briand verhärtete Haltung der Regierung setzte der Gewerkschaft zu. Die Differenzen zwischen dem Mythos des *grève générale* und den begrenzten Zielsetzungen der meisten gewerkschaftlich organisierten Elektriker wuchsen im Laufe der Zeit erheblich[215]. Patauds Konfrontationskurs mit der Regierung verfolgte dagegen das Ziel, gewaltsame Reaktionen herauszufordern und somit den entscheidenden Anstoß zur Revolution zu erhalten[216]. Der Konflikt zwischen gemäßigten und radikalen Kräften, der sich um die Veränderung oder die Zerstörung der bestehenden Gesellschaft entspann, erwies sich letztlich als unlösbar. Den Wendepunkt brachte schließlich der Streik im Oktober 1910, an dem längst nicht mehr alle gewerkschaftlich

[211] Vgl. dazu die Karikatur *Halley-z-y, Messieurs* in *Le Pèlerin*, die Viviani und Pataud tatsächlich zusammen auf die Jagd nach den himmlischen Lichtern schickt. Vgl. Kap. 6.3.

[212] Hutton, Historical Dictionary, Bd. 2, S. 1057f.

[213] Zum Gegensatzpaar Löschhütchen – Glühbirne vgl. Kap. 6.3.

[214] Die Passage *je tiens qu'on mette l'ampoule au pot* spielt auf den Henri IV zugeschriebenen Ausspruch an, wonach jeder Bauer sonntags ein Huhn im Topf – *une poule au pot* – haben sollte.

[215] Ridley, Revolutionary Syndicalism, S. 87: »The picture of revolution may have been vivid enough, even stimulating, but in the last resort it was not seriously believed«. Zum begrenzten Wirkungskreis der CGT. vgl. Judith F. Stone, The Search for Social Peace. Reform Legislation in France, 1890–1914, New York 1985, S. 15: »The C.G.T., however, represented only a portion of organized workers and within the national federation there were strongly conflicting tendencies«.

[216] Beltran, Carré, La fée et la servante, S. 168.

organisierten Elektriker teilnahmen. Die Regierung Briand schickte Eingreiftruppen, Pataud floh nach Belgien und trat von seinen Gewerkschaftsämtern zurück[217]. Noch im Juli 1911 steigerte Jankowski in *L'Assiette au beurre* den Mythos des *roi de la lumière* in einer Karikatur mit dem Titel *Le Dieu Pataud, futur ministre de l'électricité* (Abb. 103)[218]. Pataud thront in antiker Pose, nur mit einer Toga bekleidet als eine Art elektrifizierter Jupiter, umgeben von seinen Attributen: elektrischen Blitzen und einem Nimbus mit Glühbirnenbeleuchtung. Die Elektrizität ist also keine fortschrittliche Technologie mehr, sondern eine göttliche Macht, deren Funktionieren von der Gnade eines einzelnen abhängt. Dieses überzogene Bild kam dem Eindruck, den die Streiks der Elektriker in der Öffentlichkeit hinterließen, allerdings erstaunlich nahe, verzögerte die schnelle Ausweitung des Stromnetzes in nicht zu unterschätzendem Maße und schadete dem Anspruch der Elektrizität als Lichtmanifestation des Fortschritts[219].

Die mediale Solokarriere Patauds spiegelte zweifellos seine allmähliche Entfremdung von der Masse gewerkschaftlich organisierter Elektriker. Inwiefern der Anarchosyndikalist hierbei aber möglicherweise selbst zum Spielball politischer Interessen wurde, ist eine andere Frage. Am 5. Juni 1910, also drei Monate vor Patauds Fall, erschien in den *Pages folles* Valverannes Karikatur *Ce qui les arrête* (Abb. 104). Das Blatt zeigt die gigantische Gestalt des Reformsozialisten Jean Jaurès, der sich verstohlen nach hinten umsieht, während seine rechte Hand einen großen Löschhut mit dem Gesicht Émile Patauds hält, bereit, ihn über die wesentlich kleinere Allegorie der Stadt Paris zu senken. Diese ist als schöne Frau dargestellt, die in ihrer hocherhobenen Hand eine weithin strahlende Leuchtfackel hält, während ihre andere Hand das Wappen mit der Aufschrift *Fluctuat nec mergitur* umfaßt hält. Warum aber zögert Jaurès ganz offensichtlich noch? Der Bildtext gibt die Antwort: »Ce serait très amusant d'éteindre les lumières, si après ça on était sûr de ne pas se cogner le nez soi-même!« Das Bild selbst übersteigert den harmlosen Vergleich erheblich: Im Hintergrund ist ein steiler Abhang zu erkennen, gekennzeichnet mit dem Schild »Cassecou«, das ganz wörtlich auf die Gefahr hinweist, sich den Hals zu brechen. Ob diese Warnung genügt, um Jaurès von dem entscheidenden Schritt abzuhalten, bleibt offen. Nur zu deutlich wird allerdings das gefährliche Spiel seiner Politik, die einerseits das Vorantreiben des Sozialismus innerhalb des Systems der Republik propagierte, andererseits aber den Generalstreik als Mittel zur Beschleunigung der sozialen Revolution befür-

[217] Ibid.

[218] 29.7.1911, No. 539. Der Pataud in den Mund gelegte Bildtext lautet: »Et maintenant que j'sons journaliste, me v'là sur le chemin des honneurs: à moi le portefeuille du Travail dans le prochain ministère«.

[219] Beltran, Carré, La fée et la servante, S. 168f. Das mit derartigen Ängsten einhergehende Bedürfnis einer gewissen Unabhängigkeit von einem Energieversorgungsnetz hatte seit den 1880er Jahren den großen Erfolg der Petroleumlampe unterstützt. Vgl. dazu Kap. 6.2.1.

LE DIEU PATAUD, FUTUR MINISTRE DE L'ELECTRICITE.

— Et maintenant que j'sons journaliste, me v'là sur le chemin des honneurs : à moi le portefeuille du Travail dans le prochain ministere.

Abb. 103 Jankowski: Le Dieu Pataud, futur ministre de l'Électricite, in: L'Assiette au beurre, 29. 7. 1911. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 104 Valveranne: Ce qui les arrete. – Ce serait tres amusant d'eteindre les lumières, si après ça on était sûr de ne pas se cogner le nez soi-meme!, in: Pages folles, 5.6.1910. BnF.

wortete[220]. Die Dunkelheit, die sich in seiner Hand herabzusenken droht, betrifft dabei in erster Linie das Gesellschaftsmodell, dem er angehört: Jaurès sägt an dem Ast, auf dem er sitzt. Die Apokalypse des Grand Soir und die neu erschaffene Gesellschaft würden auch sein eigenes politsches Aus bedeuten. Der Lichtmythos von Paris mit all seinen kulturellen und zivilisatorischen Implikationen, allen voran den *lumières*, scheint dabei ins Hintertreffen zu geraten. Hier besteht ein eindeutiger intertextueller Bezug zu Valverannes Karikatur *La Ville Lumière attire les papillons campagnards*, die vier Monate zuvor in den *Pages folles* erschienen war (Abb. 95)[221]. Dieser Gedankengang ist dabei weit entfernt von der einfachen Logik, daß die Stadt, die für viele zur tödlichen Falle wird, nun selbst gerichtet wird. Vielmehr werden, sollte der Akt der kollektiven Auslöschung der Gesellschaft tatsächlich vollzogen werden, auch die Menschen in der Stadt davon betroffen sein und unter Umständen daran zugrunde gehen. Die Finsternis taugte letztlich also ebensowenig zur Zukunftsvision wie das verzehrende Feuer. Der strahlende Sonnenaufgang *nach* dem Grand Soir aber blieb davon unberührt das wichtigste Symbol der proletarischen Emanzipation.

[220] Buisson, Grève générale, S. 40f. Vgl. auch Stuart, Marxism, S. 218.
Durch die Integration des revolutionären Flügels in seinen 1902 gegründeten Parti socialiste hatte Jaurès die Grundlagen für die 1905 erfolgte *unité socialiste* gelegt.
[221] Vgl. dazu Kap. 9.2.2.

9.3. »Le grand soleil égalitaire / Se lève sur des temps nouveaux« Die Rückeroberung des natürlichen Lichts und die Befreiuung des Individuums

Der vielschichtige Bildkomplex der Sonne und des Lichtscheins am Horizont im Rahmen der proletarischen Metaphorik verwies auf einen tiefen Bruch mit dem republikanischen Fortschrittsmodell. Im Symbol der Sonne vollzog sich dabei ein Paradigmenwechsel, der die Raumsysteme Stadt und Land einschloß: Der noch unter der Commune lebendige Mythos von Paris als dem revolutionären Sonnenzentrum wurde durch die Absorption von Seiten der Republik[222] sowohl ideell als auch räumlich verschoben: Die als zunehmend feindlich abgelehnte Großstadt erzeugte die Sehnsucht nach der Übersichtlichkeit des ländlichen Umfeldes und der damit verbundenen Ursprünglichkeit aller Beziehungen und Dinge. In ganz besonderem Maße galt diese Sehnsucht dem natürlichen Licht: sein verläßlicher Rhythmus der Wiederkehr bildete einen Gegenpol zur Vielfalt der künstlichen Lichter in der Stadt, deren Kommerzialisierung die Armen zu einem Leben in Finsternis verdammte[223]. Der technische Lichtfortschritt wurde so als unnatürliche Veruntreuung des Lichts empfunden, was bereits Dolf Sternberger in seiner Analyse des 19. Jahrhunderts erkannt hat:

> Die Magie der Illumination, unendlich anziehend, wurde so vielleicht zum stärksten Ausdruck der Vermessenheit, als welche die Ausbeutung der Naturkräfte denjenigen sich darbieten mußte, welche dabei leer ausgingen, und welchen aus ebendiesem Grunde das Licht nicht eine einfache Gabe der Natur sein konnte[224].

Das natürliche Licht der Sonne repräsentierte gegenüber dem Licht der Stadt folglich das auch im moralischen Sinne bessere, nicht korrumpierte und nicht käufliche Licht[225], das sich uneigennützig schenkt – als schon in sich selbst freies Licht.

Die *Soleil de la liberté* leuchtet auch auf einem Bild, das Adolphe Willette zum Jahreswechsel 1886 für *Le Courrier français* schuf (Abb. 105)[226]. Unter der verheißungsvollen Sonne vollzieht sich die lautstarke Vertreibung des alten Jahres 1885, das, dargestellt als verkommene Alte, in einem Rucksack ein Skelett davonschleppt – ein Symbol für die Choleraepidemie jenes Jahres. In der Hand trägt sie eine zerbrochene Laterne – eine jämmerliche Konkurrenz zur am Horizont aufgehenden Freiheitssonne. Der fröhliche Zug, der das

[222] Vgl. dazu Kap. 5.1. bzw. 6.1.
[223] Vgl. dazu Kap. 9.1.1. und 9.1.2.
[224] Dolf STERNBERGER, Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Hamburg ²1946, S. 203.
[225] Hier ist auch auf die starke symbolische Bindung von Gaslicht und Prostituierter zu verweisen, die neben der Zugehörigkeit beider zum Milieu der Nacht auch ihre Käuflichkeit vereint. Vgl. dazu Kap. 9.1.1.
[226] 3.1.1886.

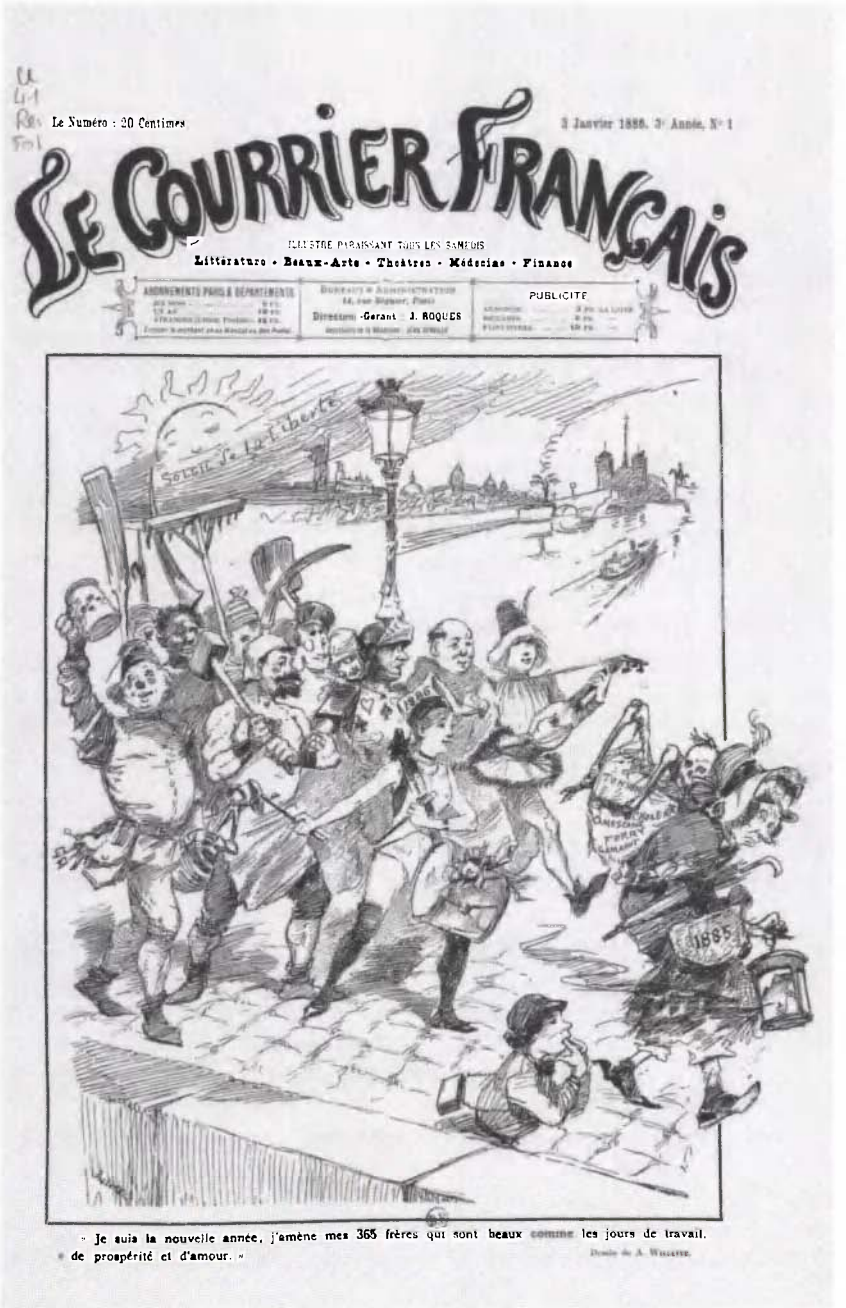


Abb. 105 Adolphe Willette: Soleil de la liberté. »Je suis la nouvelle année, j'amene mes 365 frères qui sont beaux comme les jours de travail, de prospérité et d'amour«, in: Le Courrier français, 3.1.1886. Bibl. Forney, Paris.

alte Jahr verspottet, wird von der schönen jungen Allegorie des neuen Jahres 1886 angeführt: »Je suis la nouvelle année, j'amène mes 365 frères qui sont beaux comme les jours de travail, de prospérité et d'amour«. Das bunte, karnevaleske Gefolge des neuen Jahres könnte direkt der Bohème des Montmartre entstammen[227] und setzt sich aus verschiedenen Masken zusammen, darunter ein mittelalterlicher Sänger, ein Ritter oder ein Clown. Aus der Menge ragen aber auch Werkzeuge wie Schmiedehammer oder Sensen als Symbole der Arbeit hervor. Die Tage des neuen Jahres vereinen in ihrer Vielfalt Arbeit und Muße in perfekter Harmonie und kündigen das kommende Jahr als Fest an. Die anachronistische Aufmachung[228] stellt zugleich eine Verweigerung gegenüber dem Rhythmus der Moderne dar wie auch eine Absage an die Zugehörigkeit zu gesellschaftlichen Klassen. Karnevalesk ist jedoch nicht nur die Zusammensetzung der Gruppe, sondern auch ihr Tun: Paris wird ausgehend von Montmartre als dörflich strukturiertem Gegenpart zur modernen Großstadt durchmessen und so erobert. Der Zug überquert gerade eine Seinebrücke, wodurch die Stadt gegenüber dem idyllisch daliegenden Fluß bereits in den Hintergrund gerückt zu sein scheint und von der *soleil de la liberté* dominiert wird. Überstrahlt wird von dieser neuen Lichtmacht und den so angekündigten strahlenden 365 Tagen auch eine Gaslaterne, die den städtischen Raum markiert, im hellen Sonnenschein aber ohne Funktion ist: Das Modell der Stadt und ihres Lichtversprechens wird so – zumindest auf spielerische Art und Weise – außer Kraft gesetzt.

Als hoher symbolischer Wert verschmilzt das natürliche Licht zwangsläufig mit der ersehnten sozialen Revolution und stellt sich folglich als eine neue *Sonne der Gerechtigkeit* dar[229].

Die Unvereinbarkeit dieser Sonne als Symbol des sozialen Fortschritts mit dem herrschenden System zeigte Steinlen 1894 in der Karikatur *Pauvre pandore!...* (Abb. 106)[230]: Darauf versucht der damalige Ministerpräsident Jean Casimir-Perier[231] vergeblich, die Sonne durch seine Gegenwart zu verdunkeln. Die dennoch ins Land hineindringenden Strahlen tragen nicht nur

[227] Zu Willettes Tätigkeit für *Le Courrier français* und speziell zu diesem Blatt vgl. Jack SPECTOR, Between Nature and Symbol: French Prints and Illustrations at the Turn of the Century, in: CATE (Hg.), Graphic arts, S. 98: »The periodical *Le Courrier français* devoted much space in 1886 to the carnevalesque crowds of Parisian bohemians, especially the so-called Incohérents«.

[228] Anklänge an das Mittelalter, finden sich auch im zeitgenössischen Symbolismus, wodurch die Vereinnahmung der *lumières* durch den technisch definierten Fortschritt kritisiert wurde. Dies galt im besonderen für das Schattentheater des Kabaretts Le Chat noir. Vgl. CUETO-ASÍN, The Chat noir's Théâtre d'Ombres, S. 230: »Like the Romantics before them, the Symbolists were attracted to this period because it represented a precapitalist state, free from Enlightenment rationality and free from the predominance of the concrete over the symbolic and allegorical«. Zum Schattentheater vgl. auch Kap. 9.1.2.

[229] Zu diesem Motivkomplex vgl. RIGOTTI, Sole della giustizia.

[230] *Le Chambard socialiste*, 20.1.1894. Vgl. zu diesem Blatt DITTMAR, Steinlen, S. 77.

[231] Zu Jean Casimir-Perier (1847-1907) vgl. HUTTON, Historical Dictionary, Bd. 1, S. 166f.

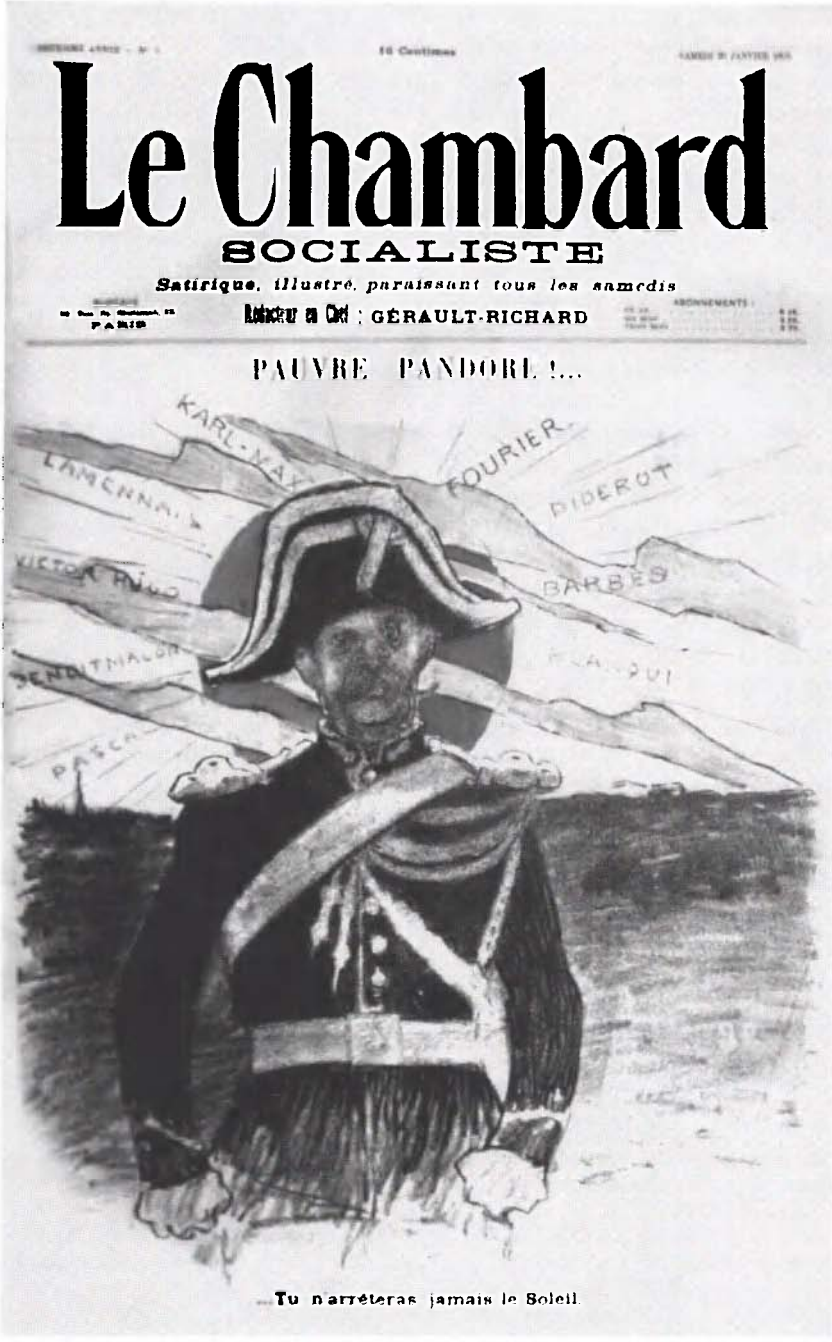


Abb. 106 Théophile Alexandre Steinlen: Pauvre pandore!... Tu n'arrêteras jamais le Soleil, in: Le Chambard socialiste, 20.1.1894. UB Frankfurt.

Namen wie Marx und Fourier, sondern auch die von Hugo und Diderot, wodurch der Kampf gegen die Sozialreform sich zur Ablehnung des freien Geistes im allgemeinen ausweitet. Als Nachfolger des im Juni 1894 ermordeten Präsidenten Sadi Carnot zeichnete Casimir-Perier für die sogenannten *lois scélérates* verantwortlich, eine Entwicklung, die hier schon vorweggenommen wird.[232] Trotz aller Gegenmaßnahmen wird das Licht des sozialen Fortschritts weiterleuchten, wie der Untertitel unter Rückgriff auf das traditionelle Bild der Sonnenbewegung bekräftigt[233]: »... Tu n'arrêteras jamais le Soleil«.

Im Dienste der Herrschenden verkörpert die Sonne dagegen nur das ungerecht verteilte Gold, dessen Glanz der Masse der Armen nichts zu geben vermag. Jules Grandjouan zum Beispiel schuf für die Ausgabe *Le krach de l'or en Amérique* der Zeitschrift *L'Assiette au beurre*[234] das Bild einer riesigen Dollarmünze, die sonnengleich über einer großen Stadt aufzugehen scheint, bei näherem Hinsehen aber die ihr im Weg stehenden Häuser brutal zermalmt: Der fallende Goldpreis macht aus dem scheinbaren Segen eine zerstörerische Bedrohung. Das Bildnis auf der Münze, ein Frauenkopf, auf dem ein Krake als Symbol des Kapitalismus sitzt[235], erinnert nicht zufällig an das Profil von Marianne mit der phrygischen Mütze: Die Kritik am amerikanischen Wirtschaftssystem ist jederzeit auf Frankreich und alle anderen Länder übertragbar, wie der Bildtext unterstreicht: »Est-il vraiment besoin d'or, pour faire pousser du blé et créer du bonheur sur la terre?« Während hier die Betonung auf der zerstörerischen Kraft des Geldes liegt, hebt eine Karikatur von Sandy-Hook für *Le Ruy Blas* seine Nutzlosigkeit hervor (Abb. 107)[236]. Die den Himmel beherrschende, goldene Sonne trägt eine Inschrift mit dem exakten Staatshaushalt für das Jahr 1913, nämlich 4664665385 Francs. Die darunter vorbeiziehende Masse des völlig verelendeten Lumpenproletariats aber wird von den Strahlen dieser finanzkräftigen Sonne nicht erfaßt: »Cinq milliards par an et l'on voit encore de ces choses-là!« Die Geldsonne allein dominiert und definiert den Raum. Die Masse wird nur durch ihr Elend vereint, nicht aber durch eine verbindende Idee, die dem mitleidlosen Licht der Budget-Sonne etwas entgegensetzen könnte. Ein Bewußtmachungsprozeß hat noch nicht stattgefunden. Anders bei Grandjouan: Die wenigen, die sich aus der dem Untergang geweihten Stadt gerettet haben[237], blicken aus einer privilegierten Distanz auf das von seiner eigenen Sonne ins Verderben gestürzte System zurück, was gleichzeitig ihre geistige Entfernung von diesem Denken hervorhebt. Dieser Erkenntnisprozeß ähnelt dem der *incendieurs*, die ihr vollendetes Werk aus der Entfernung betrachten[238]. Das reife Getreidefeld jen-

[232] Zu den *lois scélérates* vgl. Kap. 8.2.1.
[233] Zum Motiv der Sonnenbewegung vgl. auch Kapitel 3.2.2.
[234] No. 349, 7.12.1907. Vgl. auch PROCHASSON, Créateurs, S. 67.
[235] Ibid., S. 56-63.
[236] *Le Ruy Blas*, 27.4.1912.
[237] Zu diesem Bildthema vgl. Kap. 8.2.1.
[238] Vgl. dazu Kap. 9.2.1.

Abb. 107 Sandy-Hook: Cinq milliards par an et l'on voit encore de ces choses-la!, in: Le Ruy Blas, 27.4.1912. Bibl. universitaire, Dunkerque.

seits der Stadt stellt überdies eine andere, fruchtbare Art des Goldes dar, das die Menschen direkt ernährt, und sie so zum Sinn des Lebens zurückführt: »créer du bonheur sur la terre«.

Nur im ländlichen Milieu, so scheint es, kann die Sonne wieder in ihre eigentliche Funktion eingesetzt werden. Der faktische Mangel an Sonnenlicht dagegen, der in den dunklen Hinterhöfen der Großstädte und besonders den ständig rauchverhangenen Industrieansiedlungen auch ländlicher Gebiete vorherrschte, ließ das Sonnenlicht als gestohlenes Allgemeingut erscheinen, das es zurückzuerobern galt[239].

Diese Grundhaltung prägte schon die Visionen eines lebensfreundlichen Stadtbildes, wie Duveyriers saint-simonistischer *ville nouvelle* mit einem zentralen Lichttempel ebenso wie Fouriers lichtdurchflutete *cité ouvrière*[240]. Das Modell einer die Natur vereinnahmenden Stadt hinterließ auch Spuren im Konzept der Umgestaltung von Paris. Die Schaffung einer Vielzahl von neuen Grünflächen jeder Größe sollte, ebenso wie die Tilgung des Gewirrs der mittelalterlichen Gassen, die Stadt für das Licht öffnen, und damit die Natur – in

[239] PRENDERGAST, Paris, S. 33: »The physical absence of light will, moreover, generate a counter-symbolism of protest«.

[240] Ibid. Zu den französischen Projekten für Arbeiterstädte vgl. GUERRAND, Espaces prives, S. 366–379. Zu den utopisch-sozialistischen Stadt- und Gesellschaftsentwürfen des 19. Jahrhunderts vgl. zusammenfassend Gregory CLAEYS, Socialism and Utopia, in: Roland SCHAER u. a. (Hg.), Utopia. The Search for the Ideal Society in the Western World, Ausstellungskatalog, Paris, New York 2000, S. 206–240.

ihrer gezähmten Form – integrieren[241]. Das hierin verwirklichte Verständnis einer *natura naturans* indessen hatte sich in Frankreich bereits in den Jahren 1820–1840 entwickelt: Das Idealbild des städtischen Gartens, einer nicht bedrohlichen Natur mit gesunder, frischer Luft und Sonnenlicht[242] entstand dabei explizit vor dem Hintergrund der umgebenden Großstadt[243].

Die Impressionisten schöpften aus der propagierten Vereinigung von Stadt und Natur eine ihrer wichtigsten Inspirationen. Nichtsdestoweniger war das so konstruierte Gesicht der Stadtlandschaft von einer harmonischen Ganzheit weit enfernt:

> In the midst of this supremely transitory city, the Impressionists seized upon those aspects that were utterly novel. Their Paris was truly an urban landscape, a mechanical and impersonal world in which the background predominated over the figures. [...] Their city was grand and enormous, less a set of intersecting neighborhoods than a sweeping landscape inhabited by multitudes of people[244].

Das dominante Konstrukt der Stadt absorbierte die Natur gleichsam, um ihren Bewohnern das trügerische Gefühl der Freiheit zu vermitteln. Grünanlagen und Parks wurden zu veritablen Fluchträumen aus dem eigentlichen Stadtraum in das »neue Paris«[245]. Vor dem Hintergrund der Commune, deren Überwindung im Werk der Impressionisten eine vielfältige symbolische Spiegelung erfuhr[246], schien die domestizierte Natur ihrer selbst beraubt zu sein – und damit auch ihrer erneuernden Energie. Die Stadt endet zudem keineswegs mit der Begrenzung ihrer räumlichen Ausdehnung: Das von der Stadt geprägte Naturverständnis ihrer Bewohner wurde durch den entstehenden Tourismus in die ländlichen Regionen weitergetragen[247]. Der Stadt und ihren

[241] Vgl. dazu GRAD, RIGGS, Visions, S. 177f.: »The Marriage of City and Country«.

[242] Nicholas GREEN, The Spectacle of Nature. Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France, Manchester, New York, 1990, S. 72–74. Vgl. auch PRENDERGAST, Paris, S. 170f.

[243] Ibid., S. 184: »›nature‹ of early nineteenth-century France was an historically specific construct, a product of discourses materially grounded in the conditions of contemporary Paris«. Neue Medien wie vor allem die Lichtbilder des Diorama begründeten gleichzeitig den passiven Konsum von Natur und ließen eine populäre Realität entstehen. Vgl. GREEN, Spectacle, S. 95f. Zu der Theorie, daß Landschaft immer ein soziales und kulturelles Konstrukt ist, vgl. bes. SCHAMA, Der Traum von der Wildnis.

[244] Sylvie GACHE-PATIN, The Urban Landscape, in: A Day In The Country. Impressionism and the French Landscape, Ausstellungskatalog, Los Angeles, Chicago 1984, S. 110.

[245] Ibid., S. 116: »If the *real* city of Paris was filled with social tensions, class conflict, and urban alienation played out in small apartments and garrets and obsessively recorded by contemporary Realist writers, its inhabitants could escape from such pressures into the boulevards, parks, and quays of the ›new Paris‹« (Hervorhebungen von Gache-Patin).

[246] Vgl. dazu BOIME, Art. Zu den diesbezüglichen Implikationen mit der Licht-Finsternis-Symbolik vgl. Kap. 5.3.

[247] Vgl. GACHE-PATIN, The Urban Landscape, S. 116: »This Paris, the capital of the world's affairs, extended into the countryside; the promenaders of its parks and boulevards are the same transitory figures who walk through the Impressionists' poppy fields outside Paris or gather along the Seine to watch the boat races at Argenteuil. [...] Their very smallness – indeed, their insignificance in the context of the Impressionist version, gives them a modern, and utterly urban, universality«.

Gesetzen zu entkommen, wurde so zunehmend ein unmögliches Unterfangen.

Die Natur – und damit das Symbol der Sonne – schienen untrennbar mit dem Mythos von Paris als revolutionärem Lichtzentrum verbunden zu sein, der einst die *reconquête* der Stadt so erstrebenswert gemacht hatte. In Émile Zolas 1898 erschienenem Roman »Paris« findet sich der Versuch, diese Gleichsetzung aufzulösen und den Stadtraum als Reflektor einer höheren symbolischen Lichtmacht zu relativieren[248]: »Paris ensemencé de lumière par le divin soleil, pour la grande moisson future, cette moisson de vérité et de justice dont il désepérait«[249].

Die Stadt garantiert die ideellen Werte nicht, sondern sie bedarf ihrer[250]. Die Lichtnatur der Stadt betätigt sich nur im Vergleich mit einer bäuerlichen Landschaft, die von produktiver Arbeit bestimmt wird:

À cette heure, sous le soleil oblique de l'après-midi, Paris était ensemencé d'une poussière lumineuse, comme si quelque semeur invisible, caché dans la gloire de l'astre, eût jeté à main pleine ces volées de grains, dont le flot d'or s'abattait de toutes parts. L'immense champ défriché en était couvert, le chaos sans fin des toitures et des monuments n'était plus qu'une terre de labour, dont quelque charrue géante avait creusé les sillons[251].

Allein dieser kulturellen Leistung darf es vorbehalten sein, die Natur zu domestizieren, in die Gesellschaft zu integrieren und so die Stadt zu naturalisieren: Anders als noch in Hugos Einleitung zum *Paris Guide* ist die Stadt als Zentrum der Weltkultur nicht mehr der große *semeur*[252]. Der vermutlich direkt von Zolas Roman *Paris* beeinflußte Prosatext *Le Rêve*[253] von Idan Ehrly in der anarchistischen Zeitschrift *Le Libertaire* vollzieht die Umwandlung der Hauptstadt in eine ländliche *cité d'harmonie et d'amour* ganz direkt.

La cité d'harmonie et d'amour est venue... Le soleil levant, de ses chauds rayons, réchauffe la plaine frileuse... Les bœufs de labour, de leurs pas pesants, traînent la charrue. Le laboureur, la chemise entrouverte sur sa poitrine nue, dirige l'attelage dans le gai matin...

[248] Vgl. dazu PARKHURST FERGUSON, Paris as Revolution, S. 207–212.

[249] ZOLA, Paris, S. 200.

[250] Am Ende des Romans verschmelzen Wahrheit und Sonne schließlich in einem explosionsartigen Prozess der Erkenntnis: »[L]a vérité éclatait, triomphante comme le soleil« (S. 627). Die Überhöhung der lichtbringenden Wahrheit spiegelt zweifellos Zolas zeitgleiches Engagement im Fall Dreyfus. Die Lichtwerdung in der Stadt thematisiert auch Steinlen auf seinem Werbeplakat für Zolas Roman als eindrucksvollen Sonnenaufgang. Vgl. dazu BARGIEL, ZAKRODZKI, Steinlen affichiste, S. 52, Kat. 29.

[251] ZOLA, Paris, S. 199.

[252] HUGO, Introduction, S. XXVI. Vgl. dazu Kap. 5.1. Zum Symbol der Republik bzw. der Freiheit als Säerin vgl. Kap. 8.3.

[253] Zu der dem Text vorangestellten Illustration vgl. ausführlich Kap. 8.2.1. Die Anspielung auf Zolas im Jahr zuvor erschienenen Roman *Paris* könnte auch in dem Titel des Blattes – *Le Rêve* – zum Ausdruck kommen, der auf Zolas gleichnamigen märchenhaften Roman anspielt. Darin wird die Geschichte einer Stickerin erzählt, die von dem sprichwörtlichen *prince charmant* erlöst wird, aber in dem Moment stirbt, als ihr Traum sich erfüllt hat. Dagegen wird das Motiv der Erlösung durch die Freiheit selbst hier in den Bereich des zwar märchenhaft Anmutenden, aber Möglichen erhoben.

La faulx sur l'épaule, des hommes vont aux champs par les sentes fleuries, chantant les graves chansons qui glorifient les travaux paisibles... Dans l'herbe haute, parmi les coquelicots et les pâquerettes, de jolis enfants aux yeux clairs, respirant la santé, jouent follement et, demi-nus, folâtrent comme de jeunes chevaux... Les bergers, sur les chemins gris, mènent paître leurs troupeaux à l'ombre des grands arbres. Les hommes sont devenus fraternels... Un hymne de paix monte de la terre... L'humanité, née de l'amour, est retournée à l'amour...[254]

Diese schwärmerische Ausmalung einer archaischen Naturverbundenheit weist in die Richtung einer aus dem Anarchismus hervorgegangenen, extremen Ausrichtung des Naturismus[255], des *naturisme libertaire*, der in den anarchistischen Kreisen am Montmartre heranreifte und 1894 von Émile Gravelle und Henry Zisly als Bewegung begründet worden war[256]. In den folgenden Jahren entstanden an verschiedenen Orten in Frankreich sogenannte *milieux libres*, die auf ein einfaches, ganz am Rhythmus der Natur orientiertes, bäuerliches Landleben ausgerichtet waren und deren Bewohner sich allein mit den unmittelbaren (Feld-)Früchten ihrer Arbeit begnügen sollten[257]. Die an Rousseau angelehnte Vorstellung, daß nur der an seine Ursprünge und zu seiner eigentlichen Natur zurückgekehrte Mensch im moralischen Sinne gut sei[258], hatte eine teils radikale Ablehnung all dessen zur Folge, was diese unmittelbare Verbindung schwächen könnte, jeglichen technischen Fortschritt eingeschlossen[259]. Von der Ablehnung betroffen war natürlich auch die Elektrizität. In der *apologie de la nature* von Zisly heißt es dazu:

La plus éclatante, la plus radieuse lumière artificielle: électricité ou acéthylène, ne vaut pas la lumière naturelle, le Jour! La meilleure chaleur produite par un très bon chauffage perfectionné merveilleusement ne vaut pas la chaleur naturelle, le Soleil![260]

Nicht nur hierin zeigt sich die Nähe dieser Ideologie der Scholle zur antimodernen Gedankenwelt der radikalen Antisemiten. Auch deren Wortführer

[254] Idan Ehrly, Le Rêve, in: *Le Libertaire*, 8.-14.10.1899, S.2 (vgl. dazu auch Kap.9.2.1.).
[255] Zu den unterschiedlichen Strömungen des Naturismus im Frankreich des 19. Jahrhunderts vgl. Arnaud Baubérot, Histoire du naturisme. Le mythe du retour à la nature, Rennes 2004.
[256] Zum anarchistischen Naturismus vgl. ausführlich Baubérot, Histoire du naturisme, S.161-216. Zur Gründungsgeschichte des Kreises der *naturiens libertaires* ibid., S.161-163. Vgl. auch Varias, Paris and the Anarchists, S.100f.
[257] Zu den *milieux libres* vgl. Baubérot, Histoire du naturisme, S.183-194; Maitron, Le mouvement anarchiste, S.382-408; sowie André Nataf, La vie quotidienne des anarchistes en France 1880-1910, Paris 1986, S.311-321.
[258] Zum Naturverständnis der Anarchisten vgl. Sonn, Anarchism, S.291f.: »Nature conceived as naturalness implied both freedom from convention and rules, and freedom from premediation, aesthetic values with clear political corollaries to anarchist praxis. [...] The anarchists' faith that one's natural self should be expresses because it was essentially good, and that given a return to a system approximating the state of nature men and women could be expected to behave rationally and altruistically toward their fellows, was based less on a Romantic than an Enlightenment attitude toward human nature«.
[259] Varias, Paris and the Anarchists, S.100f.
[260] »Clarté et chaleur«, in: *Le Naturien* No.3, 1.5.1898, S.3.

Édouard Drumont betrachtete die elektrische Beleuchtung als Teil der verabscheuten Großstadt[261].

Ebenso distanzierten sich die Naturisten vom Gewerkschaftskampf, und damit von der Idee des revolutionären Grand Soir[262]. Der Rückzug aufs Land ist dabei auch ganz direkt als Rückkehr zu den Ursprüngen des Lichts zu verstehen[263]. Die in Ehrlys Text erwähnten halbnackten Kinder können mit dem Sonnenlicht in unmittelbaren Kontakt kommen und treten so in eine neue Beziehung zum natürlichen Licht, wie es die in Frankreich wenig praktizierte Freikörperkultur vorsah[264]. Der nackte Mensch wird zum Abbild der nackten Wahrheit: Er ist nur er selbst – was zugleich die Gleichheit aller garantiert, da alle sekundären Klassenmerkmale und -privilegien wegfallen[265]. Die Darstellung eines *âge d'or*[266] nach der Rückkehr zur Natur stellt gleichzeitig das wichtigste Bildmotiv des anarchistischen Naturismus dar[267].

[261] Édouard Drumont, La dernière bataille, Paris 1890, S. 217f. Vgl. hierzu auch Wilson, Ideology, S. 613f.

[262] Tanguy L'Aminot, Présentation, in: *Le Naturien.* Réimpression générale, Paris 1992.

[263] Zur Spiegelung der anarchistischen Naturkonzeption in der Kunst der Neoimpressionisten vgl. Robyn Sue Roslak, Scientific Aesthetics and the Aestheticized Earth: The parallel Vision of the Neo-Impressionist Landscape and Anarcho-Communist Social Theory, Los Angeles 1987; Dies., Neo-Impressionism, Organicism, and the Construction of an Utopian Geography: The Role of Landscape in Anarcho-Communism and Neo-Impressionism, in: Utopian Studies N.F. 1 (1990), S. 96–113.

[264] Die Freikörperkultur war vor allem in Deutschland im Rahmen der gesellschaftlich wesentlich einflußreicheren Lebensreformbewegung Teil eines neuen Natur- und Menschenbildes, wurde von völkisch orientierten Kräften jedoch schnell als rassenhygienische Selektionsmaßnahme verstanden. Zur Freikörperkultur in Deutschland vgl. Rolf Koerber, Freikörperkultur, in: Diethard Kerbs, Jürgen Reulecke (Hg.), Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933, Wuppertal 1998, S. 103–114; Bernd Wedemeyer, Zum Licht. Die Freikörperkultur in der Wilhelminischen Ära und der Weimarer Republik zwischen Völkischer Bewegung, Okkultismus und Neuheidentum, in: Archiv für Kulturgeschichte 81 (1999), S. 173–198. Zur Lebensreform in Deutschland vgl. Kai Buchholz, Rita Latocha u. a. (Hg.), Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Ausstellungskatalog, 2 Bde., Darmstadt 2001. Erstaunlicherweise finden die *milieux libres* der französischen Naturisten in den zwei umfangreichen Katalogbänden keine Erwähnung. Auch in einem darin enthaltenen Aufsatz über die Ausprägungen der Lebensreform in Europa und den USA kommen die Anarchisten in dem Frankreich gewidmeten Abschnitt nicht zur Sprache: Hervé Doucet u. a., Europäische und amerikanische Ausprägungen der Lebensreform, in: ibid., Bd. 1, S. 524.

[265] Zu diesen Aspekten vgl. Laurent Gervereau, Symbolic Collapse: Utopia Challenged by Its Representations, in: Utopia, S. 363–365.

[266] Baubérot, Histoire du naturisme, S. 173–176.

[267] Ibid., S. 169: »Tout un univers d'images et de représentations vient ainsi étayer le rêve naturien d'une vie hors de la civilisation et permettre aux habitués du groupe de s'approprier les théories de Gravelle. L'homme préhistorique, tout d'abord, sous les traits idéalisés qu'en donne encore l'imagerie populaire, apparaît comme une figure essentielle de l'imaginaire naturien en ce qu'il permet de constater sur-le-champ les effets néfastes de la civilisation moderne«. Ibid., Bildkatalog, Abb. 10–14, mit Beispielen aus den Zeitschriften *L'État naturel et la part du prolétaire dans la civilisation* und *Le Sauvage satirique.* Eine systematische Untersuchung der kritischen und satirischen Bildpresse der Naturisten

Entsprechende Tendenzen finden sich in Frankreich etwa in František Kupkas Illustrationen zu *L'Homme et la Terre* des dem Anarchismus nahestehenden Geographen Élisée Reclus[268]. Das sechsbändige Werk betrachtet die Geschichte der Menschheit unter dem Aspekt der Erlangung von Freiheit und Brüderlichkeit der Annäherung an die entfremdete Natur, »rythmée par une alternance de ›progrès‹ et de ›regrès‹«[269]. Das Kapitel *Renaissance* in der *Histoire moderne* illustriert Kupka mit der Darstellung einer Frau, die inmitten einer höfisch gekleideten Gruppe ihre Kleider ausgezogen hat und sich nackt, mit ausgebreiteten Armen, dem Licht zuwendet[270]. Dieser wörtlichen Interpretation des Begriffs Renaissance als Wiedergeburt und individueller Befreiung folgt in der *Histoire contemporaine* die kollektive Befreiung: Das Frontispiz zeigt eine Familie am Ufer eines Meeres. Die (bekleideten) Eltern heben ihre nackten kleinen Kinder dem Licht entgegen, das in der Ferne aufgeht[271]. Auch die Illustration des Kapitels »Éducation«[272] zeigt in unbefangener Nacktheit spielende Kinder, hier nun betreut von ebenfalls unbekleideten Eltern, die somit den – nach Reclus reinigenden und veredelnden Wert des Nudismus[273] – an ihre Kinder weitergeben und diese somit in einem natürlichen Denken verankern. Das Ideal der Befreiung im Angesicht der Natur stieß jedoch wegen seiner radikalen Technik- und Fortschrittsfeindlichkeit auf Ablehnung bei vielen anarchistischen Aktivisten, so auch bei Jean Grave, Herausgeber der Zeitschrift *Les Temps nouveaux*[274]. Auch der anarchistische

bleibt ein Desiderat. L'Aminot, Présentation, gibt einen kurzen Überblick zum Reprint der Zeitschrift *Le Naturien*: Darin findet sich auch die Abbildung einer Illustration von E. Armand mit dem Titel *En dehors*, die in *L'État naturel et la part du prolétaire dans la civilisation* erschienen sein soll: Ein Wanderer auf einer Landstraße wendet sich noch einmal zurück, um die am Horizont liegende finstere Industriestadt mit ihren rauchenden Schloten zum Abschied ironisch mit dem Hut zu grüßen. Der Moment der Rückkehr zur Natur ist hier somit direkt festgehalten. Eine Titelillustration von Émile Gravelle, ebenfalls für *L'État naturel et la part du prolétaire dans la civilisation* (No. 3, Juli-August 1897) thematisiert den Unterschied zwischen verdorbener Zivilisation und unverfälschter Natur besonders anschaulich: Ein steinzeitlich anmutender Mann weist auf eine von Industrie geprägte Welt im oberen Bildteil, die von schwarzen Rauchschwaden verdunkelt wird, während der untere Bildteil die unberührte Natur als idealen Lebensraum zeigt, der aber bedroht ist: »Insensés, vous avez détruit les forêts protectrices et nourricières... Et, depuis, votre misère a dû édifier tout cet artificiel qui fait votre esclavage!«

[268] Élisée Reclus: L'Homme et la Terre, 6 Bde., Paris 1905-1908. Zu Reclus vgl. Marie Fleming, The Anarchist Way of Socialism. Élisée Reclus and Nineteenth-Century European Anarchism, London 1979. Zu Kupkas Illustrationen vgl. Marie-Pierre Salé, Reclus et Kupka. »L'Homme est la nature prenant conscience d'elle-même«, in: Vers des temps nouveaux, S. 100-129.

[269] Ibid., S. 119.

[270] Ibid., Abb. S. 121, Kat. 138 (Schlußvignette von Kapitel X, Buch III: Renaissance, 1907).

[271] Ibid., S. 123, Kat. 147 (Frontispiz für Buch IV: Histoire contemporaine, 1907).

[272] Ibid., S. 124, Kat. 161 (Vignette zu Kapitel XI, Buch IV: Éducation, 1908).

[273] Reclus, L'Homme et la Terre, Bd. 6, S. 489.

[274] Baubérot, Histoire du naturisme, S. 177, sowie Varias, Paris and the Anarchists, S. 101.

Theoretiker Pjotr Kropotkin betonte in seinem Buch »La conquête du pain« die Wichtigkeit der Industrie für das Gedeihen der Landwirtschaft[275]. Anstelle des kompromißlosen Rückzugs aus der industriellen Welt blieb deshalb für die Mehrzahl der Anarchisten ebenso wie für die Sozialisten die Integration und Kontrolle dieser Kräfte das zu erreichende Ziel.

In ihrer existierenden Form war die Industrie dennoch ein Feindbild, verkörpert durch bedrohlich wirkende Fabrikansiedlungen, die für die Verstrikkung der Proletarier in das kapitalistische System standen und die natürliche Umwelt nach und nach zu verdrängen drohten[276]. Eine Karikatur von Steinlen für *Le Mirliton* zeigt diese Entwicklung, die in das Bild der ländlichen *Idylle* (Abb. 108)[277] – so der Titel des Bildes – integriert wird. Dem Künstler geht es aber darum zu zeigen, daß diese Sehnsucht nicht auf die bürgerliche Schicht beschränkt war: Vielmehr sind es drei Arbeiter, zwei Männer mit Kitteln und Mützen sowie eine Frau im Sonntagskleid, die sich auf einer Wiese niedergelassen haben. Das ihnen zur Verfügung stehende Stück Natur befindet sich in unmittelbarer Nähe ihrer Arbeitsstätte, einer Fabrik mit rauchenden Schloten, die im Hintergrund den Raum – und somit auch die Lebenswelt der Arbeiter – abschließt. Gleichzeitig betont Steinlen, daß die zeitgenössische Landschaft von der Industrie nicht unberührt bleibt. Sie ist als Teil des modernen Lebens stets präsent. Das Idyll kann aber nur funktionieren, weil die Dargestellten keinen Widerstand gegen dieses Lebensmodell leisten. Der Himmel ist hier bis auf die davonziehenden Rauchschwaden leer: Die Sonne als Gegengewicht ist nirgends zu sehen. Treffen beide aufeinander, so entwikkelt sich der rauchende Fabrikschornstein zum aggressiven Boten der Finsternis, der die oft erst am Horizont aufgehende Sonne zu verschlingen droht. Licht und Finsternis fechten dabei einen Kampf aus, der einem veritablen Schöpfungsmythos gleichkommt. Tatsächlich wurde der Industrialisierungs-

[275] Pierre KROPOTKINE, La conquête du pain, Paris 1892, S. 260: »L'agriculture ne peut prospérer qu'à côté des usines. Et dès qu'une seule usine fait son apparition, une variété infinie d'autres usines de toutes sortes doivent surgir autour d'elle, afin que, se supportant mutuellement, se stimulant l'une l'autre part leurs inventions, elles s'accroissent ensemble«.

[276] Das gespaltene Verhältnis spiegelt sich auch im Werk der Neo-Impressionisten, die ideologisch mit den Anarchisten eng verbunden waren. Signac etwa klassifizierte von der Industrie geprägte Landschaft zunächst als entscheidendes Thema der Bewegung, verbannte derartige Motive aber schnell voll und ganz aus seinen Werken. Auch Pissarro und Seurat zeigten Fabriken nur als menschenleeren Hintergrund von Landschaftsbildern. Eine direkte Annäherung und unmittelbare Auseinandersetzung wurde vermieden. Nur Maximilien Luce befaßte sich unmittelbar mit der Welt der Arbeiter, doch auch auf seinen Landschaftsdarstellungen sind Natur und Industrie keineswegs als ineinander übergehende Elemente auszumachen. Dazu ausführlich HUTTON, Neo-Impressionism, S. 174–177. Die Zuwendung zur Natur wurde schon durch die Lichtkonzeption des Neoimpressionismus, der Auflösung der Gegenstände in einzelne Farb- und Lichtpunkte, begünstigt. Zur Rezeption des anarchokommunistischen Naturbildes durch die Neo-Impresssionisten vgl. ROSLAK, Scientific Aesthetics; DIES., Neo-Impressionism.

[277] *Le Mirliton* No. 37, Juni 1887.

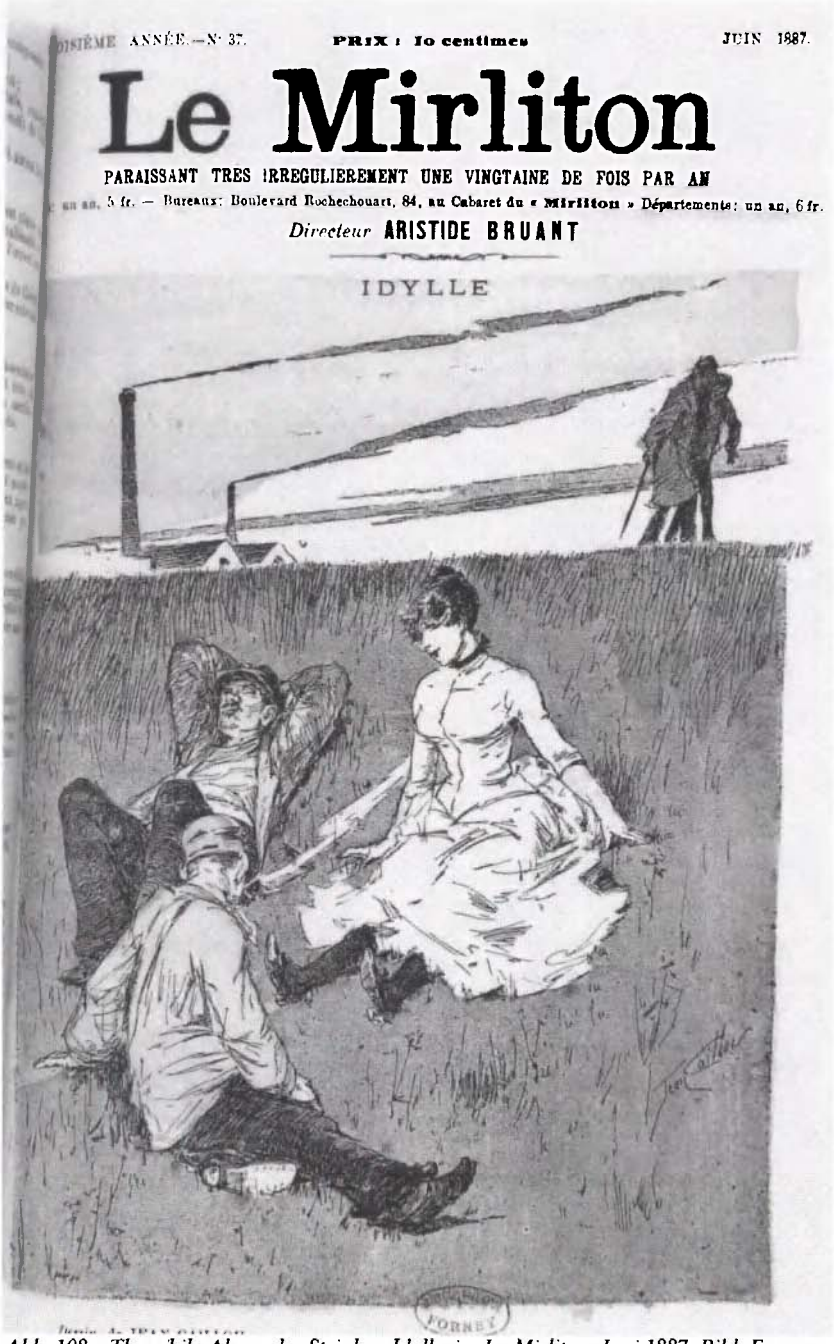


Abb. 108 Theophile Alexandre Steinlen: Idylle, in: Le Mirliton, Juni 1887. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 109 Unsigniert: Les feux de cheminees incommodent le soleil, in: Almanach du Charivari 14e annee, 1873. Dessins par Cham, Hadol et Draner. UB Augsburg.

prozeß schon im späten 18. Jahrhundert mit einer »säkularen Neuerschaffung« der Welt verglichen, »die von Anfang an auch schon die Perspektive des Untergangs in sich trägt«[278]. Rückblickend hatte das 19. Jahrhundert »zu einem gewaltigen Verdunkelungserlebnis«[279] geführt. Schon im *Almanach du Charivari* von 1873 taucht eine Illustration auf, die zeigt, wie die mit schmerzlich verzerrtem Gesicht dargestellte Sonne sich gegen die aus einer Unzahl von Fabrikschloten aufsteigenden Rauchschwaden kaum noch durchsetzen kann (Abb. 109)[280]. Die Luftverschmutzung war dabei nur das erste, weite

[278] Klaus Herding, Die Industrie als ›zweite Schöpfung‹, in: Sabine Beneke, Hans Ottomeyer (Hg.), Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, Berlin 2002, S. 19. Zur Geschichte der industriellen Revolution in der Kunst vgl. das noch immer grundlegende Werk von Francis Donald Klingender, Kunst und industrielle Revolution, Frankfurt a. M. 1974 (Originalausgabe London 1947). Ibid., S. 111-116: »Satanische Fabriken«.

[279] Ulrich Linse, Lichthunger, in: Klaus Stanjek (Hg.), Zwielicht. Die Ökologie der künstlichen Helligkeit, München 1989, S. 33. Zur Rauchplage ibid., S. 33-36. Vgl. auch Robert Delort, François Walter, Histoire de l'environnement europeen, Paris 2001, S. 288-289. Ibid., S. 289: 1898 wurde in Paris ein Emissionsverbot für »fumees noires, epaisses et prolongees« ausgesprochen.

[280] *Les feux de cheminees incommodent le soleil*, in: *Almanach du Charivari*. 14e annee (1873), S. 7.

Teile der Bevölkerung unmittelbar betreffende Anzeichen der Umweltzerstörung und ihrer Auswirkungen auf die Menschen[281]. Der Eindruck einer verbrauchten Natur, die den an sie gestellten Ertragserwartungen nicht mehr gewachsen war, verschärfte das in ganz Europa verbreitete Dekadenzgefühl, das mit Zweifel und Depressionen auf die Forderung des stetigen Fortschritts reagierte[282].

Wenn also die Sonne der zur Repräsentantin der Verfinsterung gewordenen Industrie den Platz streitig macht, so präsentiert sie sich ihrerseits als wiederum erneuernde Instanz, die dem bürgerlichen Modell des industriellen Fortschritts den Kampf ansagt. Den unmittelbaren Zusammenhang zwischen Industrialisierung und Armut stellt Lucien Pissarro auf einer Illustration für *Le Père peinard* her: *La misère protégeant le bourgeois*[283] zeigt die verhärmte Gestalt der Armut, die den hinter ihr stehenden Mann von der am Himmel strahlenden Sonne der Anarchie abschirmt, was die Rauchschwaden der im Hintergrund gelegenen Fabrik noch unterstützen[284]. Was passiert, wenn diese Schutzmechanismen fehlen, veranschaulicht eine kurze Zeit vorher erschienene Illustration Lucien Pissarros[285]. Ein an einem Baum erhängter Mann entpuppt sich als die Verkörperung des Geldes: Als er mit einer Pike angestochen wird, sprudeln statt Blut Geldstücke auf die Menschenmenge herab[286]. Dahinter kann die Sonne der Anarchie nun ungehindert aufgehen: »Wo ein Akt revolutionärer Empörung in greifbare Nähe rückt, erscheint in der Ferne am Horizont die aufgehende Sonne, welche ihre ersten Strahlen über das Land schickt«[287].

Noch aber bleibt zwischen dem Hier und Jetzt und der verheißungsvollen Zukunft eine mehr oder weniger große Entfernung, die es zu überwinden gilt.

[281] Vgl. dazu LINSE, Lichthunger, S. 36: »Urbanisierung und Industrialisierung hatten also zu einer einschneidenden Umwelt- und Klimaveränderung geführt. Im Gefolge der starken Umweltverschmutzung durch den ›Rauch‹ wurde es kälter und feuchter, sonnenloser und nebliger. Die gesundheitlichen Auswirkungen des Lichtmangels wurden besonders bei der Arbeiterschaft spürbar, wo die Dunkelkrankheiten der armen Leute ihren erhöhten Tribut an Menschenleben forderten«.

[282] Wolfgang KEMP, Das Ende der Welt am Ende des 19. Jahrhunderts, in: DROST (Hg.), Fortschrittsglaube, S. 207.

[283] 2.11.1890. Ausnahmsweise ist dieses ebenso wie das folgende Blatt mit den Initialen des Künstlers signiert.

[284] Den von rauchenden Fabrikschloten verstellten Himmel, in dessen Schatten die Armut regiert, thematisieren auch verschiedene Beiträge für die Zeitschrift *Les Temps nouveaux*: Vgl. Georges BRADBERRY, Trop vieux pour travailler, trop vieux pour manger!, in: *Les Temps nouveaux, supplément littéraire*, 15.7.1905 (DARDEL, Les Temps nouveaux, S. 61, Kat. 135, Abb. S. 24); Henri LEBASQUE, *La mère ou l'usine*, erschienen als Frontispiz des vierten Bandes der *suppléments littéraires* von *Les Temps nouveaux*, 1902 (DARDEL, Les Temps nouveaux, S. 62, Kat. 156, Abb. S. 21).

[285] *Hardi les gars! Crevons le sac aux écus...*, in: *Le Père peinard*, 19.10.1890.

[286] Zum Bezug dieses Blattes auf die Kreuzigungsszene vgl. SCHOLZ, Pinsel und Dolch, S. 122f.

[287] Ibid., S. 123.

Die räumliche Darstellung der zu leistenden geistigen Entwicklung ist Ausdruck einer zurückgenommenen Erwartungshaltung, enttäuscht von einer vorschnell versprochenen und vom republikanischen Modell nicht eingehaltenen optimistischen Idee des linearen Fortschritts auf allen Gebieten. Die Folge ist eine Spiritualisierung der positiv verbrämten Zukunftsentwürfe: »spiritualiser le progrès, c'est le mettre à distance«[288]. Die anarchistische und sozialistische Illustration stellt besonders den sehnsüchtigen Wunsch nach dem Triumph dieser Sonne in den Vordergrund und schafft so ein Thema, das nicht zufällig besonders oft zum Jahreswechsel aufgegriffen wurde[289]. *Le Père peinard* etwa zeigt am 3. Januar 1897 das Bild einer Landschaft, hinter der die Sonne mit der *Liberté* strahlend aufgeht (Abb. 110). Eine mit dem Rücken zur Sonne sitzende Frau weist eine vor ihr sitzende zweite Frau auf dieses Ereignis hin, worauf sich offenbar der Untertitel bezieht: »Ce que je vous souhaite!« Die Freiheit scheint in diesem Falle ganz besonders die Freiheit der Frau zu sein, die Émile Pouget, Herausgeber des *Père peinard*, im Gegensatz zu vielen anderen Linken entschieden befürwortete[290]. Durch die Ausweitung auf die Frauenemanzipation wird der Freiheitsgedanke in diesem Blatt universell: Diese Sonne soll wirklich die ganze Gesellschaft erleuchten. Die Verbindung zur Natur wird nicht nur durch die umgebende ideale Landschaft betont, sondern auch durch einen mit der Freiheit verbundenen natürlicheren Lebensstil: Während die im Vordergrund sitzende Frau ein enges Korsett trägt, ist die andere mit einem lose fallenden Gewand bekleidet, das den sogenannten Reformkleidern ähnelt. Ihre erhöhte Sitzposition auf einer kleinen Erhebung und ihre erklärende Geste weisen sie ganz klar als diejenige aus, die dem Freiheitsideal schon näher gekommen ist. Der Unterschied zwischen den beiden Frauen verdeutlicht, daß die Freiheit ein Gut ist, dessen Erlangung aktives Handeln voraussetzt. Diese immanente Forderung steht auf vergleichbaren Darstellungen trotz der millenaristischen Jahreswendesymbolik im Vordergrund. Spannungsgeladene Handlungsbereitschaft spricht auch aus einer allegorischen Darstellung von Martial, die gleichzeitig exemplarisch den Übergang der Sonne vom traditionell republikanischen zum sozialistischen Symbol markiert: Als die Sonne für die etablierte Republik als politisches Symbol mehr und mehr an Bedeutung verloren hatte, wurde sie zur *soleil rouge*[291], die ihr erlösendes Licht als Waffe gegen die negativen Folgen des von den Republikanern euphorisch gefeierten *progrès* einsetzte. Das Blatt er-

[288] Pessin, Mythe, S. 23.

[289] Vgl. dazu auch Adolphe Willettes oben erwähntes Blatt *Soleil de la liberté*. Der Sonnenaufgang als Sinnbild des neuen Jahres wurde erst an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert üblich, worin sich die in der Französischen Revolution vielfältig ausgeprägte Sonnenikonographie des Zeitenwandels fortschrieb. Zum Sonnenaufgang als Symbol der Jahrhundertwende vgl. Jutta Dresch, Bilder der Jahrhundertwenden, in: Jahrhundertwenden 1000-2000. Rückblicke in die Zukunft, Karlsruhe 1999, S. 30f.

[290] Vgl. Lay, Réflecs.

[291] Vgl. das gleichnamige Lied von Maurice Boukay, in: Chansons rouges, Paris 1897.

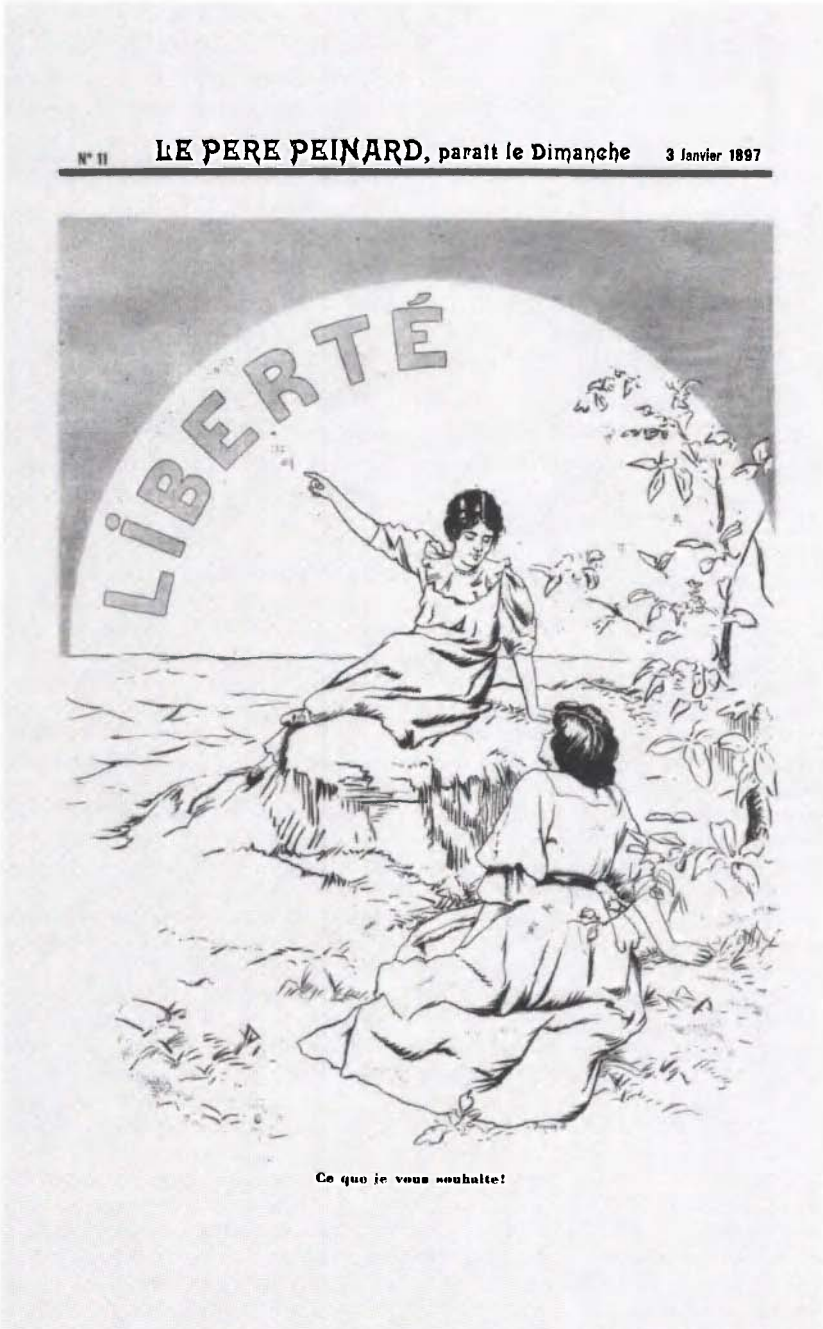


Abb. 110 Unsigniert: Liberte. Ce que je vous souhaite!, in: Le Pere peinard, 3.1.1897. UB Frankfurt.

schien zwar am 5. Januar 1885 in der den *radicaux* nahestehenden Zeitung *La Bataille*[292], gehört aber bereits in die Bildwelt des Sozialismus (Abb. 111)[293]. Ein Schmied, der mit seinem Hammer am Amboß steht, grüßt euphorisch die aufgehende Sonne, deren Strahlen ein goldenes Zeitalter verheißen, geprägt von den Werten *fraternité – paix – égalité – travail – liberté – justice – liberté de pensée – révolution sociale*. Die naheliegende Gleichsetzung dieser Zukunft mit dem neuen Jahr wird allerdings durch die Worte des Proletariers eingeschränkt: »Ah, quand viendra la belle!« Auch auf diesem Bild stellen die machtvoll in den Himmel ausströmenden Rauchsäulen der Fabrikschornsteine am rechten Bildrand das finstere Gegenmodell des Kapitalismus dar. Die hinter der Silhouette einer Stadt am Horizont aufgehende Sonne macht den noch zurückzulegenden Weg, der noch zwischen dem Arbeiter und seinem Glück liegt, wiederum deutlich. Die Entscheidung zur Aktion wurde dagegen bereits gefällt: Am Boden liegen die zerbrochenen Ketten, die der Arbeiter zweifellos selbst mit dem Hammer zerschmettert hat[294]. Das Verhältnis zwischen Gegenwart und Zukunft, zwischen bereits geleisteter und noch zu er-

[292] Vgl. den Kommentar von TILLIER, Républicature: »L'astre rayonnant de liberté, d'égalité, de fraternité, de justice et de paix y éclaire la France«. Der Kontext des von seinen Ketten befreiten Arbeiters, der das Gestirn grüßt, verweist jedoch bereits auf den Klassenkampf des Sozialismus, und nicht mehr auf die traditionell republikanische Sonnensymbolik. Tilliers Zuordnung des Blattes zur traditionell republikanischen Sonnensymbolik geht vermutlich auf die radikale, gegen Boulanger gerichtete Tendenz der Zeitung zurück. Die Veröffentlichung dieses sozialistischen Blattes in der eigentlich radikalrepublikanischen *La Bataille* verweist jedoch vielmehr auf die zu dieser Zeit stattfindende Abspaltung vieler links gerichteter Kräfte vom radikalen Lager. MOLLENHAUER, Auf der Suche nach der ›wahren‹ Republik, S. 288, spricht von einer »ideologischen Grauzone« zwischen Radikalismus und Sozialismus in den 1880er Jahren. Auch Gérault-Richard, seit 1893 Herausgeber des ersten illustrierten Arbeitermagazins *Le Chambard socialiste*, hatte zuvor an *La Bataille* mitgearbeitet. Vgl. dazu DITTMAR, Steinlen, S. 74.

[293] Dagegen war die Sonne mit der phrygischen Mütze, die der ebenfalls von seinen Ketten befreite Communarde sechs Jahre früher auf Gills Blatt *Soleil de France* begrüßt, das Symbol der Einheit von Frankreich und der Republik. Vgl. Kap. 6.1.

[294] Dem Schmied kam, nicht zuletzt aufgrund seiner Fähigkeit die Ketten herzustellen, mit seinem Werkzeug Hammer und Amboß aber auch zu sprengen, in der sozialistischen Bildwelt eine besondere Bedeutung zu. Vor allem als von seiner Tätigkeit noch nicht durch Maschinen entfremdeter Typ des Befreiers und Beschützers wird er bedeutsam, wie etwa in Dalous Republikdenkmal. Vgl. dazu Hubert KÖHLER, Die Darstellung des Schmiedes in der bildenden Kunst. Aspekte eines Bildmotives im Wandel der Zeitabläufe, in: Klaus TÜRK (Hg.), Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst, Stuttgart 1997, S. 54f. Köhler nennt als Beispiel für die Mythologisierung des Schmieds im Zuge der Industrialisierung die um 1900 entstandene Bronzeskulptur *Le Forgeron* von Jean-Baptiste Germain, die den Schmied in stolzer Haltung als »intellektuellen Handwerker-Künstler« darstellt. Ein anderes zeittypisches Beispiel ist der Schmied in Dalous Figurengruppe *Le Triomphe de la République*. Durch seine Arbeit mit dem Feuer erscheint der Schmied zudem als Beherrscher dieses Elements. (Vgl. zu der mythischen Qualität dieser Beziehung Mircea ELIADE, Schmiede und Alchimisten, Stuttgart [2]1980, bes. S. 83–90: »Meister des Feuers«.) Somit kann er es – im revolutionären Sinne – auch als Waffe gegen das herrschende System richten.

AH, QUAND VIENDRA LA BELLE!

Abb. 111 Martial: Ah, quand viendra la belle!, in: La Bataille, 5.1.1885. ACRPP, Marne-la-Vallee.

wartender sozialer Emanzipation läßt sich letztlich nur an der Entschlossenheit des Arbeiters messen, der stellvertretend für seine ganze Klasse steht.

Am 30. Dezember 1893 erschien in *Le Chambard socialiste* das Blatt *La Bonne Année* von Steinlen, das fast als Antwort auf die Frage »Quand viendra la belle?« von Martials Proletarier konzipiert zu sein scheint (Abb. 112). Im Angesicht der aufsteigenden Sonne bekräftigt nun ein Arbeiter mit Schaufel in der Hand seine Gewißheit: »Elle va venir, elle vient... la bonne année«. Dabei scheint dieser siegesgewisse Optimismus auf diesem Bild weit weniger gerechtfertigt zu sein: Die auch hier aus den Fabrikschloten aufsteigenden Rauchschwaden überdecken die am Horizont aufgehende Sonne so, daß die darin eingeschriebene Jahreszahl nur noch teilweise erkennbar ist: 189... Die entscheidende letzte Ziffer fehlt jedoch. Und doch hat der Beobachter dieses Schauspiels seine Erwartung in genau diesem Moment bereits nach vorne korrigiert: Aus *elle va venir* wird *elle vient*. Der im Vergleich zu dem neun Jahre früher entstandenen Blatt von Martial wesentlich dramatischere Gegensatz zwischen Licht und Finsternis scheint somit nicht das entscheidende Element des Bildes zu sein. Daß die in der verheißungsvollen Ferne aufgehende Sonne schließlich stärker ist als der schwarze Rauch, steht für den Arbeiter außer Frage. Als Landarbeiter, der mit dem Spaten die Erde bearbeitet, steht er dem industriellen System nicht nur in räumlicher Hinsicht wesentlich ferner als sein ikonographischer Vorgänger. Anders auch als die Arbeiter in Steinlens 1887 entstandener Illustration für *Le Mirliton* ist dieser Mann nicht nur Besucher auf dem Land, sondern befindet sich hier in seinem eigentlichen Lebensumfeld. Steinlen, der in seinem Werk die oft schicksalhafte und unglückliche Bindung des Menschen an die Stadt immer wieder thematisierte, entwirft hier ein visionäres Gegenbild. Der Befreiungsprozeß muß folglich nicht durch zerborstene Ketten symbolisiert werden. Auf beiden Bildern unterstreicht jedoch die Position des Betrachters am Bildrand die gewonnene Überlegenheit. Die beiden modellhaften Arbeiter sind nicht mehr in das System involviert. Der tief in den Raum hinein führende Blick läßt bedrohliche Elemente wie die rauchenden Fabrikschornsteine zwergenhaft klein erscheinen. Noch um ein vielfaches gesteigert erscheint dieser Eindruck auf dem Deckblatt des *Almanach du Père peinard 1897*[295]. Ein sich aus dem felsigen Boden nach oben reckender Mann, der in den Händen seine gesprengten Ketten und eine Spitzhacke triumphierend gen Himmel hält[296], greift den Raum fast vollständig aus und erscheint als das gleichwertige Pendant zu der mächtig aufgehenden Sonne am Horizont, während die Industrieansiedlung im Hintergrund mit ihren rauchenden Schloten schon kaum mehr wahrzunehmen ist. Der sich selbst Befreiende im Angesicht der Sonne übernimmt durch seine Aktion eine soziale Vorreiterrolle, die – nicht nur im Kontext der Jah-

[295] Abgebildet bei HUTTON, Neo-Impressionism, S. 226, Abb. 60.

[296] Zur Symbolik der erhobenen Hände in Gegenwart des Lichts vgl. allg. DEMISCH, Erhobene Hände, S. 180–184.

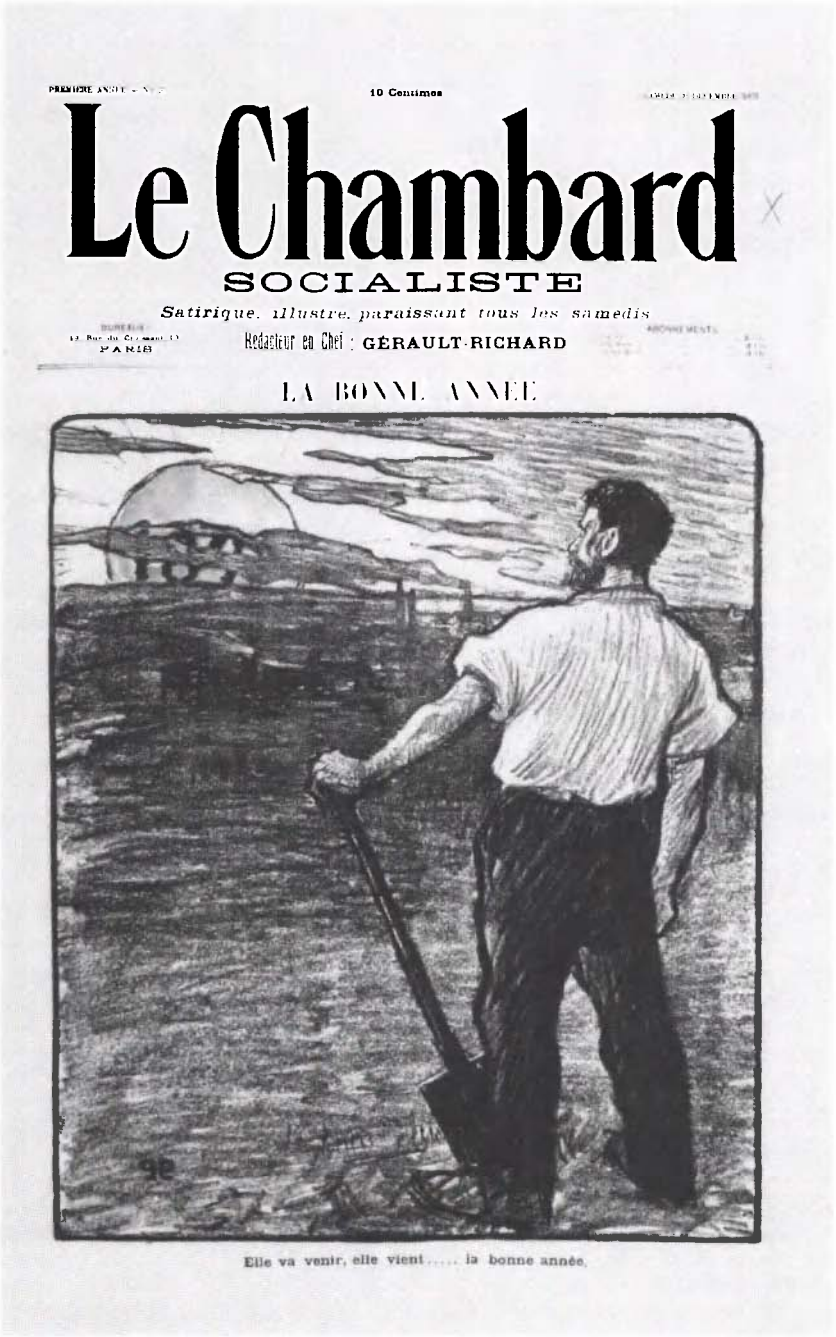


Abb. 112 Theophile Alexandre Steinlen: La Bonne Année. Elle va venir, elle vient... la bonne année, in: Le Chambard socialiste, 30.12.1893. UB Frankfurt.

reswende – das Vergehen der bestehenden Gesellschaft, den Grand Soir, und das gleichzeitige Heraufdämmern des neuen Morgens vorbereitet[297]. Camille Pissarro stellt dies in dem Frontispiz für sein Album *Turpitudes sociales* dar. Auf einer Anhöhe vor der Stadt Paris wartet Chronos mit Sense und Stundenglas, während über dem Eiffelturm die Sonne *Anarchie* bereits aufgeht. Auch hier sind die emporsteigenden Rauchsäulen machtlos gegen diese Sonne, deren Zeit unwiderruflich gekommen ist.

Die Darstellung der allegorischen Figur als bärtiger Landstreicher greift das von den Neo-Impressionisten geprägte Motiv des anarchistischen *trimardeur* auf, der gleichermaßen als »nonconformist hero and prototypical social victim«[298] für die sich selbst verbreitende Idee stand. Das äußerst häufig anzutreffende melancholische Bildthema der entwurzelten Individuen oder Familien[299] implizierte bereits die mögliche Vereinigung dieser Irrenden zu einer organisierten Gruppe, die ein festes Ziel ins Auge fassen und aus der sozialen Finsternis in das Licht der neuen Zeit wandern. Diese Vision scheint Wirklichkeit geworden zu sein in den verbreiteten Darstellungen marschierender Arbeiter, die, häufig unter der Führung einer allegorischen Freiheit, auf die Sonne zuwandern[300]. Die somit als naheliegend definierte Zukunft wird für gewöhnlich schon mit dem nächsten Tag in Verbindung gebracht. Das so gleichsam in unmittelbarer Nähe liegende Traumziel entzieht sich zwar stets dem sofortigen Zugriff – bleibt eben ein *morgen* – spornt aber um so mehr zum Durchhalten auf einer verbleibenden Durststrecke an. So lautet etwa der Refrain von Maurice Boukays Lied *Le Soleil rouge* in den *Chansons rouges*[301]:

[297] Eine euphorische Verschmelzung mit der Natur steht diesen Bildern allerdings fern. Anders verhält sich dies bei verschiedenen Darstellungen in den zeitgleich in Deutschland entstandenen Maifestzeitungen der SPD, die von einer fast mythischen Sonnenanbetung getragen sind. Vgl. dazu Udo ACHTEN (Hg.), Zum Lichte empor. Mai-Festzeitungen der Sozialdemokratie 1891–1914, Berlin, Bonn 1979.

[298] HUTTON, Neo-Impressionism, S. 296. Zum Motiv des Landstreichers in der französischen Kulturgeschichte vgl. Jean-François WAGNIART, Le vagabond à la fin du XIX^e siècle, Paris 1999. Literarische und politische Metaphorik verschmelzen dabei um so mehr, als etwa der *Gil Blas illustré* vorzugsweise entsprechende Geschichten abdruckt, wozu politisch engagierte Künstler die großformatigen Titelillustrationen lieferten. Vgl. z. B. die Ausgabe vom 18. 7. 1895, deren Titel als Illustration zu einer Erzählung von Georges de Lys das von Steinlen gestaltete Motiv des Vagabunden zeigt, der in den Sonnenuntergang hinein wandert.

[299] Dieses Thema wurde auch im *Album des Temps nouveaux* mehrfach aufgegriffen. Zur Verbreitung des Motivs vgl. Beispiele bei SHIKES, Indignant Eye, S. 211, S. 220.

[300] Generell stellt der Marsch zum Licht auch ein zentrales Thema der französischen Symbolisten dar. Henri Rivières 1890 entstandenes Schattenspiel *Marche à l'étoile* etwa symbolisiert die Suche nach dem erlösenden Lichtgestirn als ein existentielles Bedürfnis der Menschheit. Gleichzeitig überbetont die extreme Hell-Dunkel-Technik des Schattentheaters die Licht-Finsternis-Metaphorik in besonderer Weise. Vgl. dazu Jack SPECTOR, Between Nature and Symbol: French Prints and Illustrations at the Turn of the Century, in: CATE (Hg.), The Graphic arts, S. 94–97.

[301] BOUKAY, Chansons rouges, S. 249–256. Vgl. auch das Gedicht *L'Aurore* von G. Renault in *Le Libertaire*, 3.–8. 8. 1901: »Elle luira la Rouge aurore! / Triomphants, nous verrons

»Compagnons, le vieux monde bouge: / Marchons droit la main dans la main! / Compagnons, le grand soleil rouge / Brillera, brillera demain«. Als Illustration zu diesem Lied wählte Steinlen seine Allegorie *18 mars*, die bereits am 17. März 1894 in *Le Chambard socialiste* erschienen war (Abb. 113). Das Bild öffnet sich auf die im Zentrum stehende Allegorie der Freiheit mit der – roten – phrygischen Mütze, die Seite an Seite mit einem Schmied, einem Bauern mit Sense und einem bärtigen Mann im Gehrock marschiert, in dem Steinlen sich selbst dargestellt hat[302]. Setzt man dieses Blatt in Beziehung zu dem einige Monate zuvor erschienen Bild *La Bonne Année* und seinem mutmaßlichen Vorbild von Martial, so entsteht tatsächlich der Eindruck, daß nach der Selbstbefreiung im Angesicht der Sonne der nächste Schritt die Hinführung der großen Masse zu diesem Licht ist. Diese füllt den gesamten Hintergrund aus und verschwimmt am Horizont zu einem schattenhaften Ganzen: Der Marsch bewegt sich also zur Sonne, von der die vordere Reihe schon hell angestrahlt wird[303]. In der ursprünglichen Fassung singen die Marschierenden die revolutionäre *Carmagnole*, wie auf dem Blatt zu lesen steht. Die sinngemäße Ersetzung durch Boukays *Soleil rouge* unterstreicht noch die zukunftsweisende Botschaft der Commune. Die Vereinigung aller – Intellektuelle und Künstler eingeschlossen – soll das begonnene Werk vollenden: »Vers la cité de l'avenir / L'humanité poursuit sa route. / Demain, les peuples vont s'unir«[304]. Ganz ähnlich präsentiert sich eine Allegorie auf den Ersten Mai, die im selben Jahr in *Le Chambard socialiste*[305] erschien (Abb. 114). Die Freiheit – wiederum mit entblößtem Oberkörper und phrygischer Mütze – marschiert inmitten der Schar der Arbeiter aus dem Dunkel ans Licht: Während der hintere Teil des Zuges noch unter einem wolkenverhangenen Himmel marschiert, breitet sich vom rechten Bildrand her ein helles Licht aus. Noch 1909, zu Ehren der 20. Maifeier, wiederholte Steinlen das Motiv der sich dem Licht nähernden Menschenmasse. Ein in *L'Humanité*[306] abgedrucktes Blatt kopiert im Prinzip den Bildaufbau seines Bildes *18 mars* von 1894. Wieder marschieren die Arbeiter und der Maler Seite an Seite mit der Freiheit, über deren Kopf sich erneut Schmied und Bauer ihre Hände reichen. Die Allegorie aber hat sich

demain / Celui qu'aujourd'hui l'on implore / Nous tendre lâchement la main. / Chante ta chanson libertaire«.

[302] Dittmar, Steinlen, S. 80. Eine verwandte Darstellung erschien auch am 9.3.1894 in *Le Mirliton*. Die Menschenmenge und die *Liberté* haben auf dieser Version die Sonne im Rücken, die hinter der den Himmel fast ausfüllenden roten Fahne aufstrahlt. Die Sonne schließt hier den Lichtraum nach hinten ab und erleuchtet durch ihre ausgesendeten Strahlen den Weg der Marschierenden.

[303] Zum Symbol des Marsches vgl. auch Spector, Between Nature and Symbol, S. 94–97. Auch Spector interpretiert den Marsch als Teil der Licht-Finsternis-Symbolik und weist auf die Wechselwirkungen mit dem Motiv der Lichtsuche in der symbolistischen Kunst hin.

[304] Maurice Boukay, Le Soleil rouge, Beginn der ersten Strophe.

[305] 28.4.1894.

[306] Steinlen, *Le 20e Premier Mai. Prolétaires de tous pays, unissez-vous!*, in: *L'Humanité*, 1.5.1909. Einsehbar in der retrodigitalisierten Ausgabe von *L'Humanité*: http://gallica.bnf.fr.

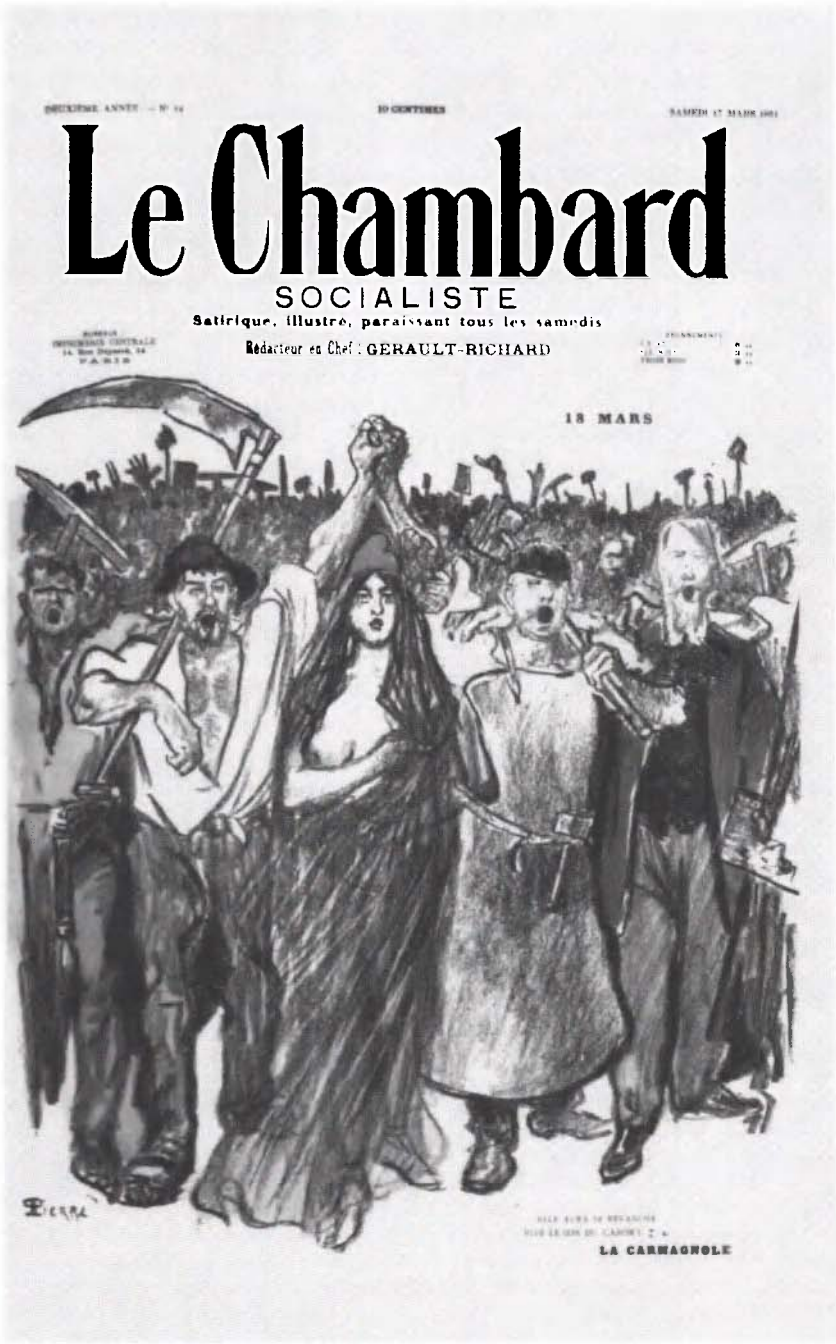


Abb. 113 Théophile Alexandre Steinlen: 18 mars ... Elle aura sa revanche. Vive le son du canon!, in: Le Chambard socialiste, 17.3.1894. UB Frankfurt.

Abb. 114 Theophile Alexandre Steinlen: Premier Mai, in: Le Chambard socialiste, 28.4.1894. UB Frankfurt.

von der personifizierten Commune mit entblößter Brust und roter Mütze in ein sittsames Mädchen verwandelt, das im züchtigen Kleid und mit einem Lorbeerkranz im Haar dem Zug eher schüchtern voranschreitet. Das strahlende Licht, das die Menge umgibt, geht nun offensichtlich von den Menschen selbst aus: Das Sendungsbewußtsein und die Erleuchtung haben sich von einzelnen auf alle übertragen. Die Freiheitsallegorie selbst ist folglich nur noch hübsche Makulatur, wie eine Festdame, die eine ihr zugewiesene Rolle spielt. In den Jahreszahlen 1894–1909, die der Künstler unter seinen Namen gesetzt hat, bezieht er sich jedoch explizit auf die frühere Version. Der in dem zwischen diesen Jahren liegende bereits erreichte Fortschritt ist folglich an der verlorenen mythischen Qualität der Allegorie zugunsten der aktiv gewordenen Masse selbst meßbar. Zugleich wird so die Vorstellung der Geschwindigkeit als Synonym des Fortschritts außer Kraft gesetzt. Das hier vertretene Modell der *longue durée* setzt vielmehr auf eine umfassende Bewußtseinsbildung und wird so zum Gegenentwurf eines nur sich selbst verpflichteten Fortschritts, der durch sein atemberaubendes Tempo alte Strukturen zerstört, ohne neue Sinninhalte vermitteln zu können[307]. Das Bild vom dennoch durch

[307] Zu den Implikationen von Geschwindigkeit und Fortschritt im 19. Jahrhundert vgl. Christophe Studeny, L'invention de la vitesse. France, XVIII^e^-XX^e^ siècle, Paris 1986; Andreas Braun, Tempo, Tempo! Eine Kunst- und Kulturgeschichte der Geschwindigkeit im 19. Jahrhundert, Berlin 1998.

keinen sichtbaren Widerstand gebremsten Vormarsch überblendet die teils ernsthaften Zusammenstöße mit den Ordnungskräften, die den 1. Mai immer wieder überschatteten und die Demonstrationen oft genug in »manifestations-insurrections«[308] verwandelten. Das am 5. Mai 1894 in *Le Chambard socialiste* veröffentlichte Blatt *La Sécurité des rues* (Abb. 13, S. 122) etwa thematisiert die Verhinderung der Kundgebung durch Einschüchterung[309]. Strahlt die Menge aber schließlich, wie auf dem Blatt von 1909, selbst das lebensspendende Licht ab, so wird die Rolle der Sonne als Symbol betont, das für die Lichtsehnsucht der Menschen steht, aber auch für die Fähigkeit, Licht zu verbreiten. Beides verschmilzt auf Darstellungen, die dem Menschenzug die Sonne direkt gegenüberstellen. So rudert etwa auf einer Bildbeilage von Jules Guesdes Zeitung *Le Socialiste*[310] das Boot des *socialisme* über die stürmische See auf die Sonne am Horizont zu: Den Weg weist den Ruderern dabei Karl Marx als Steuermann. Durch symbolische Daten wie den Ersten Mai oder konkrete Ziele wird die Sonne des mythischen *demain*, des Morgens nach dem Grand Soir, faßbar: 1911 zeigt *La Bataille syndicaliste* die für eine Verkürzung der Arbeitszeit demonstrierende Menge vor der machtvoll aufgehenden Sonne mit der Inschrift »Vers les 9 heures«, während die Menge zwei Jahre später vor der Sonne »Internationale – 1er Mai« vorbeizieht[311]. Dagegen ist und bleibt die Sonne der universalen Revolution das Schreckgespenst der Gegenseite: Dies zeigt eine späte Karikatur von Draner 1909 in *Le Charivari* mit dem Titel *L'autruche Réaction se cachant la tête pour ne pas voir monter le soleil de la Révolution.* Das Bild des Straußes, der den Kopf in seinem Gefieder verbirgt, um so zumindest nicht mit ansehen zu müssen, was er nicht verhindern kann, steht in eklatantem Gegensatz zum Bild des Proletariers im Angesicht der Sonne, die ihm Mut und Kraft verleiht. Der Blick zur Sonne impliziert aber noch mehr: Die Erfassung des Raums in perspektivischer Verkürzung bringt einen Besitzanspruch zum Ausdruck, der sich gleichermaßen auf die neue Zeit und ihre Ordnung bezieht. Diese Funktion hatte die perspektivische Darstellung der Landschaft seit jeher[312]. Der Betrachter im Bild aber nimmt

[308] TARTAKOWSKY, Pouvoir, S. 44.

[309] Vgl. dazu Kap. 5.3.

[310] *Naufrage de l'ordre bourgeois.* »Le prolétariat international est en vue du monde nouveau«, in: *Le Socialiste*, 23. 4. 1893.

[311] *La Bataille syndicaliste*, 1. 5. 1893. Der Bildtext faßt die aktuellen Forderungen zusammen: »Contre le militarisme – Pour la semaine anglaise – Pour la diminution des heures de travail«.

[312] Zu den unmittelbaren Zusammenhängen zwischen sozialer Veränderung und der Symbolisierung von Landschaft vgl. Denis COSGROVE, Social Formation and Symbolic Landscape, London 1984. Zur Funktion der Perspektive in der italienischen Renaissance vgl. ibid., S. 25: »Perspective [...] was a device for controlling the world of things, of objects which could be possessed«. Vgl. auch allg. zur Symbolik der Perspektive Erwin PANOFSKY, Die Perspektive als symbolische Form, in: DERS., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin ^{3}1980, S. 123: »sie [d.i. die Perspektive] schafft Distanz zwischen den Menschen und den Dingen [...] aber sie hebt diese Distanz doch wiederum auf, indem sie die dem Menschen in selbständigem Dasein gegenüberstehende Ding-Welt gewisser-

durch seinen privilegierten Standpunkt eine die Zentralperspektive sprengende panoramatische Polyperspektive ein, in der sich sowohl die veränderte Lichtkonzeption des 19. Jahrhunderts als auch die Wahrnehmung des Individuums selbst spiegeln. Das am Ende des 18. Jahrhundert aufgekommene Panorama, ein in einem zylinderförmigen Raum aufgemaltes Rundgemälde, entwickelte sich schnell zu einem der wichtigsten optischen Unterhaltungsmedien[313]. Von einem zentralen Ausguck, der für gewöhnlich durch eine Wendeltreppe erstiegen wurde, kam jeder Besucher in den Genuß der perfekten Aussicht, und hatte zudem die Möglichkeit, sich das gezeigte Werk durch den Wechsel seines Standpunktes nach und nach aus verschiedenen Blickwinkeln zu erschließen. Damit war das Panorama nicht weniger als die Demokratisierung des Blickfeldes, im Gegensatz etwa zum barocken Theater, wo nur der Souverän von seinem Platz aus ein perspektivisch richtiges Bild sehen konnte[314]: »Das panoramatische Sehen ist in seiner absoluten und uneingeschränkten Präsenz der göttlichen Allschau ähnlich«[315].

Diese erhabene Illusion trägt bereits einen Wirklichkeitsanspruch in sich[316], der das umfassende Sehen mit der umfassenden Erkenntnis gleichsetzt und somit verlangt, daß die Welt sich schlagartig darbietet als »une réalité qui se découvre d'un seul coup d'œil, dans sa totalité englobante«[317]. Dieser für das 19. Jahrhundert symptomatische Ehrgeiz[318] blieb der Erlebniswelt der armen Schichten jedoch lange Zeit verschlossen. In Frankreich wurde das Panorama erst auf der Weltausstellung von 1889 ein wirklich alle gesellschaftlichen

maßen in sein Auge hineinzieht; [...] So läßt sich die Geschichte der Perspektive mit gleichem Recht als ein Triumph des distanzierenden und objektivierenden Wirklichkeitssinns, und als ein Triumph des distanzverneinenden menschlichen Machtstrebens, ebensowohl als Befestigung und Systematisierung der Außenwelt, wie als Erweiterung der Ichsphäre begreifen«. Vgl. dazu auch Ernst BLOCH, Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen, Frankfurt a.M. 1959, Bd.2, S.950: Bloch bezeichnet den perspektivisch richtig dargestellten Landschaftshintergrund als »Wunschlandschaft«: »auch innerhalb dieser weitgespannten Reihe ist Realismus in der Kunst keine beschreibende oder erklärende Bestandaufnahme, sondern er hält, auf aktivierende Weise, einen Spiegel immanenter Antizipation vor, er ist tendenzhaft-utopischer Realismus«.

313 Zur Geschichte des Panoramas vgl. Stephan OETTERMANN, Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt a.M. 1980; Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog, hg. v. d. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1993, sowie Bernard COMMENT, Le XIX^e siècle des panoramas, Paris 1993; CRARY, Techniken.

314 OETTERMANN, Panorama, S.20. Zur Konstruktion der Poly- aus der Zentralperspektive vgl. ibid., S.25.

315 Albrecht KOSCHORKE, Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt a.M. 1990, S.166.

316 COMMENT, Panoramas, S.84: »La mémoire constituée. L'expérience substituée«. Dieses Phänomen verweist wiederum auf die spannungsreiche Konstruktion von Wahrheit aus den visuellen Medien und ihre soziopolitischen Auswirkungen. Vgl. dazu Kap.8.2.2.

317 Ibid., S.95.

318 Ibid.: »Le panorama peut à bon droit être considéré comme l'un des meilleurs symptômes du XIX^e siècle«.

Schichten ansprechendes Massenmedium. Zuvor waren die bevorzugten historisch-politischen Themen wie monumentale Schlachtendarstellungen bei nicht qualifizierten Industriearbeitern und Landarbeitern nur auf geringes Interesse gestoßen. Erst die Panoramen der Transatlantik-Compagnie, auf denen exotische Landschaften und ferne Küsten zu bewundern waren[319], bedienten das Informationsbedürfnis und vor allem die Sehnsucht nach unbekannten Welten – und damit auch des Ausbruchs aus der bedrückenden Enge der eigenen Existenz. So fanden die unteren Schichten verspätet zu einem Sehen, das die bereits übersättigten Gewohnheitsbetrachter zur selben Zeit im Grunde bereits wieder verlernt hatten – zumindest was die Übertragung auf die Definition des geistigen Horizontes betraf:

> War das Panorama in seiner Frühphase noch ein Trainingsraum zur Imagination von Grenzüberschreitung – die geöffnete, überschreitbare Grenze war das herrschende Erfahrungsmuster des späten 18. Jahrhunderts – so ist die Weiträumigkeit im späten 19. Jahrhundert nur noch als eine in sich kreisende Zirkulation erfaßbar[320].

Die Illusion war also nicht mehr Vorbereitung auf den realen, überwältigenden Raum, sondern zum Selbstzweck geworden – ganz und gar auf sich selbst und den daraus abgeleiteten Unterhaltungswert fixiert. Die Anwendung des im geschlossenen Raum praktizierten panoramatischen Blicks war in gewisser Weise bereits in der Übertragung auf die reale Natur gescheitert. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts hatte sich im westlichen Europa das Phänomen der pittoresken Reise entwickelt, die aus einer raschen Abfolge von durch Beschreibungen bereits vorbereiteten und vorfabrizierten Seherlebnissen und vor allem einer rastlosen »immer neuen Suche nach privilegierten Aussichtspunkten«[321] bestand, die in erster Linie tatsächlich als Bilder und nicht als Wirklichkeit empfunden wurden[322].

Die panoramatische Naturbetrachtung wurde so in das System gesellschaftlich legitimierter Wirklichkeitsanseignung eingefügt und zu einer gelenkten Vorführung des ›Sehenswerten‹ umgedeutet, wodurch sie sich von der Konzeption des Individuums im Angesicht der sich vor ihm auftuenden Landschaft entfernte[323] und somit auch von der metaphorischen Ebene der visuel-

[319] François Robichon, Die Illusion eines Jahrhunderts. Panoramen in Frankreich, in: Sehsucht, S. 57.

[320] Ulrich Giersch, Im fensterlosen Raum – das Panorama als Weltbildapparat, in: Sehsucht, S. 96.

[321] Alain Corbin, Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750–1840, Berlin 1990, S. 188.

[322] Ibid., S. 187.

[323] Zum Verlust des Horizontmotivs im bürgerlichen 19. Jahrhundert vgl. Koschorke, Horizont, bes. S. 223f. In diesem Zusammenhang ist auch die Rezeption von Caspar David Friedrich in Deutschland zu sehen, der als Maler des Individuums vor der Weite des Horizontes ab 1840 in völliger Vergessenheit versank und erst in den 1880er Jahren von dem norwegischen Kunsthistoriker Andreas Aubert wiederentdeckt wurde, ehe er zur Kultfigur der Lebensreformbewegung aufstieg und u. a. den völkisch orientierten Maler Fidus alias Hugo Höppener inspirierte. Vgl. dazu Klaus Wolbert, Deutsche Inner-

len Raumerfassung als Voraussetzung für die reale Raumeroberung: »Die frühromantische Spannung zwischen Nähe und Ferne, im Horizontmotiv vielfältig thematisiert, ist Glücksverheißung im Hinblick auf eine gesellschaftliche Zukunft, in der Staat und Individuum ineinander übergehen«[324].

Analog ist die zielgerichtete Bewegung der Massen zum Licht, wie in der sozialistischen Graphik, in jedem Fall auch eine Grenzüberschreitung und Inbesitznahme des durchmessenen Raums. Das aktiv gewordene Individuum ist somit nicht mehr auf die passive Betrachtung reduziert, sondern die in der Ferne liegenden Dinge werden zu Trägern einer lesbaren Botschaft – und in ganz besonderer Weise die Sonne und das natürliche Licht. Der zirkuläre Blick, die Möglichkeit der Allansichtigkeit, wird dabei zur Befreiungsmetapher umgedeutet. Die Übertragung der panoramatischen Sehweise auf die soziale Emanzipation stellt zudem eine neue Gleichsetzung von Zeit und Raum dar: Die am Horizont aufsteigende Sonne negiert im Grunde den Raum, der den Betrachter von diesem Zukunftsversprechen noch trennt – und damit auch den Anspruch des anderweitig kontrollierten Raums als Machtsymbol.

Dieses Phänomen tritt besonders im städtischen Raum hervor, wo die Hierarchien des Oben und Unten sich infolgedessen verkehren. Ein kurzer Blick auf die Geschichte der vertikalen Beleuchtung soll dies verdeutlichen: Im Panorama wie auch in den Passagen war das in der Antikenrezeption des 18. Jahrhunderts wiederentdeckte und im Pariser Pantheon[325] bereits verwirklichte Konzept der Beleuchtung von oben, *l'éclairage zénithal*, seit Beginn des 19. Jahrhunderts auf breiter Basis profaniert und schließlich auf Räume wie Bahnhöfe oder Museen übertragen worden[326]. Das von oben einfallende Tageslicht wurde dabei egalisiert und entpersonalisiert[327], als lenkbare Substanz letztlich von der Bindung an die Sonne gelöst. Auch für die filigrane Eisenarchitektur war das Licht ein Mittel zum Zweck, um die Idee einer entrückten Modernität und gesteigerten Geschwindigkeit im Prozeß der Raumerfassung in Szene zu setzen. Der Lichtraum selbst schien so umbaut und damit inte-

lichkeit. Die Wiederentdeckung Caspar David Friedrichs um 1900 und die Verbildlichung des reformerischen Naturverhältnisses, in: Buchholz, Latocha u.a. (Hg.), Die Lebensreform, Bd.2, S.189–197.

[324] Giersch, Im fensterlosen Raum, S.96. Der schleichende Bedeutungsverlust des panoramatischen Sehens ging Hand in Hand mit der Entwicklung von den Film vorwegnehmenden Unterhaltungsapparaten wie dem Diorama, das dem Betrachter eine wesentlich passivere Rolle zudachte, die mit der schrittweisen Seh- und Raumeroberung im Panorama nichts mehr zu tun hatte. Vgl. dazu Crary, Techniken, S.116f.: »Im Unterschied zum statischen Panoramabild [...] beruht das Diorama auf der Integration eines bewegungslosen Betrachters in einen mechanischen Apparat und auf der Unterwerfung unter eine zeitlich bereits im vorhinein festgelegte Entfaltung der optischen Erfahrung«.

[325] Zum Pantheon vgl. Kap.3.

[326] Désile, Généalogie, S.273.

[327] Ibid., S.276: »La lumière des passages, comme celle des panoramas, n'était pas, en somme, une lumière pour le sujet, mais seulement une lumière pour le monde; le sujet, ponctuel, réduit au regard, n'avait pas là une place assignée, sans doute, mais il était invité à passer, seulement passer«.

griert, ja erobert zu werden[328]. Die Vermehrung erhabener Aussichtspunkte verdeutlicht wiederum die geistige Verwandtschaft dieser Entwicklung zur Idee des Panoramas:

Der Betrachter, der die Schwelle des Eisenbauwerks überschreitet, betritt eine eigene Welt in der Welt der Stadt. In dem Maße, wie das Eisenbauwerk eine enthobene, eigenständige Welt sein will, wird umgekehrt die umgebende Stadt zu einem wahrhaft universellen Horizont gesteigert[329].

Die Idee einer Überschreitung des Horizonts liegt dieser Vorstellung dagegen fern. Der Betrachter bleibt in das System involviert und gewinnt trotz seines Standpunktes keinen Abstand. Diese Distanzierung kennzeichnet erst am Ende des 19. Jahrhunderts die Loslösung des Proletariers vom herrschenden System. Besonders Steinlen bedient sich dieser Darstellungsweise, um die Hinwegsetzung über Grenzen zu verdeutlichen. Dabei handelt es sich bei dieser Inbesitznahme im Grunde um eine Rückkehr. Walter Benjamin schreibt dazu im Passagenwerk:

Man muß beachten, daß die großartigen Aspekte, die die neuen Eisenkonstruktionen auf die Städte gewährten [...] auf lange Sicht hinaus sich ausschließlich den Arbeitern und Ingenieuren erschlossen. [...] Denn wer sonst als Ingenieur und Proletarier ging damals die Stufen, die allein erst das Neue, Entscheidende – das Raumgefühl dieser Bauten – ganz zu erkennen gaben?[330]

Von diesem, seinem angestammten Platz aus kann der Bauarbeiter einen Eindruck von der Umkehrung der Verhältnisse gewinnen. Das Oben hat sich in ein Unten verwandelt, der Arbeiter scheint seiner Realität entkommen zu sein. Zwar tragen die Männer oft Gerätschaften aller Art bei sich, doch sie lassen die Arbeit ruhen, um ihren Beobachtungen nachzugehen, die nicht selten das Ende der alten Welt ankündigen[331]: So läßt Steinlen 1895 im *Gil*

[328] Dies gilt auch für den Eiffelturm. Während das lichtdurchlässige Bauwerk im republikanischen Sinne als lichthaltig gelten muß, als Symbol, das der politisch aufgeladenen Sonne keinen Widerstand bietet – vgl. dazu Molochs Kariktatur *Éclipse totale* von 1889 –, erscheint der Turm auf kritischen Darstellungen wie Pissarros Frontispiz zu den *Turpitudes sociales* als Konstrukt, das der anarchistischen Sonne keinen Widerstand bieten kann, sondern von ihr überstrahlt wird. Das Frontispiz zeigt Chronos mit Sense und Sanduhr, der von einer Anhöhe auf die Stadt Paris herabblickt. Hinter dem Eiffelturm geht die Sonne auf, in deren Strahlen das Wort »Anarchie« einbeschrieben ist (abgebildet bei HUTTON, Neo-Impressionism, S. 67, Abb. 4). Vgl. dazu Pissarros Kommentar in einem Brief, den er am 29.12.1889 gemeinsam mit dem Album an seine in England lebende Nichte Esther Isaacson schickte: »Aussi, mon premier dessin dans le recueil te montre le philosophe regardant ironiquement la tour qui tâche de cacher l'astre qui se lève et l'idéal nouveau!« Camille PISSARRO, Correspondances, Bd. 2: 1886–1890, Paris 1986, S. 319.

[329] STIERLE, Imaginäre Räume, S. 286.

[330] BENJAMIN, Das Passagenwerk, Bd. 5.1, S. 218.

[331] Zum ideologischen Potential der Arbeiter auf dem Gerüst vgl. DARDEL, Les Temps nouveaux, S. 32: »les ouvriers du bâtiment sur leurs échafaudages ou dans les chantiers si actifs de l'époque sont porteurs d'espoir. C'est en effet à eux que sera confiée la reconstruction après ›Le Grand Soir‹«.

Blas illustré[332] zwei Arbeiter aus ihrer erhabenen Position auf einen vornehmen Leichenzug herabblicken, wodurch die beiden fast die Rolle des (richtenden) Gottes einnehmen. Im Jahr 1903, anläßlich des Besuchs von König Edward VII. in Paris, variierte Steinlen dieses Thema für die am 2. Mai erschienene Ausgabe der Zeitschrift *Le Canard sauvage* mit dem Titel *La Promenade des Anglais* (Abb. 115). Zwei Maurer verfolgen und kommentieren die prachtvolle Parade zu Ehren des Königs von einem im Bau befindlichen Gebäude aus: »C'est toujours nous qui payons les tournées!« Die grundsätzliche Abhängigkeit der Republik von der Leistung der Arbeiter sieht sich in der laborartigen Neuerfahrung von Oben und Unten auf dem Gerüst nur bestätigt: Diejenigen, auf deren Arbeitsleistung das System beruht, müßten eigentlich in mehr als einem Sinne oben stehen. Während der Blick nach unten also einem Lehrstück über eine verkehrte Welt gleicht, weist der Blick auf den nun direkt vor dem Auge liegenden Himmel in eine andere Dimension. Die nachgeholte – in bezug auf Benjamins oben zitierte Beobachtung auch zurückeroberte – Erfahrung des panoramatischen Blicks wird hier um eine weitere Ebene bereichert: die des schwebenden Blicks, der die Unendlichkeit des Raums zu erfassen versucht[333]. Der Arbeiter auf seinem Gerüst scheint sich so der am Horizont aufgehenden Sonne unmittelbar anzunähern. Er steht ihr, aller Distanz zum Trotz, direkt gegenüber, ohne daß die Symbole des herrschenden Kapitalismus ihm noch den Blick versperren oder die freie Sicht trüben könnten. Zum 1. Mai 1896 druckt das satirische Magazin *Le Monde nouveau* auf der Titelseite das bereits erwähnte Lied *Le Soleil rouge* ab, das im darauffolgenden Jahr in der Sammlung *Chansons rouges* erscheinen sollte. Die nebenstehende Illustration von Steinlen[334] zeigt zwei Arbeiter, die auf dem höchsten Punkt eines Baugerüstes so weit wie möglich nach vorne getreten sind – offenbar um nach der sagenhaften roten Sonne Ausschau zu halten. Der im Lied erwähnte Marsch hat hier sozusagen an den Rand der Welt geführt, eine Sphäre, in der die Loslösung von der unten herrschenden Gesellschaft ihren sichtbaren Ausdruck findet. Die Symbolik dieses Motivs kulminiert in dem 1900 entstandenen Gemälde *Le Charpentier au-dessus du port*[335].

Den Blick gen Horizont gerichtet, hinein in ein sich kontinuierlich ausbreitendes Licht, ist der Arbeiter nun unmittelbarer Zeuge des endgültigen Sonnenaufgangs. Das lange erwartete Ereignis – »Le grand soleil rouge / Bril-

[332] 16. 6. 1895, Illustration zu dem Lied *Tu t'en iras les pieds devant* von Maurice Boukay. Abgebildet bei DITTMAR, Steinlen, S. 20, Abb. 27.

[333] Hans HOLLÄNDER, Der schwebende Blick und der Abgrund des Universums. Über einige Motive in der Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Michael JANSEN, Klaus WINANDS (Hg.), Architektur und Kunst im Abendland. Festschrift zur Vollendung des 65. Lebensjahres von Günter Urban, Rom 1992, S. 265–286. Zum Einfluß der Gravitation und der Öffnung des Raums ins Unermeßliche auf die Kunst seit dem 16. Jahrhundert vgl. SIMMEN, Vertigo.

[334] Abgebildet bei DITTMAR, Steinlen, S. 94, Abb. 139.

[335] Ca. 1900, Öl auf Leinwand, Musée du Petit Palais, Genf. Vgl. HUTTON, Neo-Impressionism, S. 61, Abb. 2.

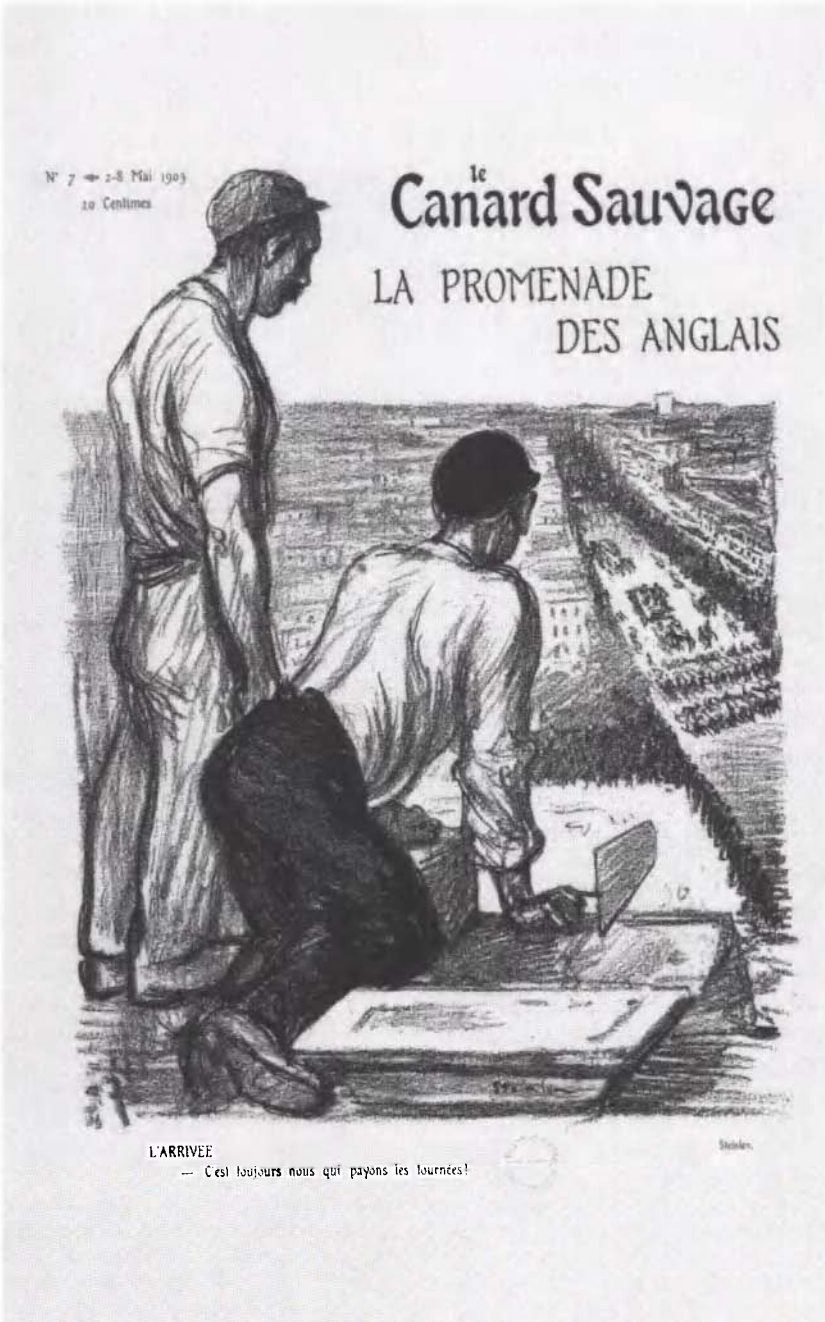


Abb. 115 Theophile Alexandre Steinlen: La promenade des Anglais. L'Arrivee – C'est toujours nous qui payons les tournees!, in: Le Canard sauvage, 28. 5. 1903. UB Frankfurt.

lera, brillera demain« – ist endlich in der Gegenwart angekommen. Die der Sonne auf ihrem erhöhten Beobachtungsposten am nächsten stehenden beiden Modellcharaktere werden so zu Botschaftern ihrer Klasse ebenso wie zu Vorreitern einer unmittelbaren mystisch erhöhten Naturerfahrung, die das urbane Umfeld ebenso wie die darin geleistete Arbeit neu definiert:

Der Arbeiter in schwindelnder Höhe auf dem Gerüst der Eisenkonstruktion steht nicht nur für sich und seine Klasse, sondern für die ganze zu befreiende Gesellschaft. Die jetzt wieder freie und schöpferische Arbeit ist zwar nicht mehr, wie die bäuerliche und handwerkliche, naturverbunden, dafür aber sozialverbunden; sie stellt eine Natureinheit höherer Ordnung dar[336].

Diese Natureinheit ist ohne das Licht der Sonne jedoch nicht denkbar. Die innere Distanzierung von industriellen Mechanismen wird noch deutlicher, wenn das künstliche Eisengerüst verschwindet und die erhabene Position als naturgegebene moralische Überlegenheit erscheint. Eine exemplarische Rezeption des panoramatischen Blicks und seiner lichtsymbolischen Implikationen stellt ein am 1. Mai 1910 in *L'Humanité* anonym veröffentlichtes Bild dar[337]. Ein Arbeiter mit Schürze steht auf einem Hügel und präsentiert selbstbewußt seine riesige Fahne. Der freie Blick in die ihm gehörende Zukunft ist ihm gewiß, denn die unter ihm eng zusammengedrängten Vertreter von Kapitalismus und Reaktion sind winzig klein und daher unfähig, ihm zu schaden. Ihre dunkle Zusammenballung macht sie zudem zu sprichwörtlichen Gestalten der Finsternis, während der in luftiger Höhe stehende Arbeiter zur Lichtgestalt geworden ist. Er blickt nicht nur direkt in die Sonne, sondern scheint gleichsam deren Stelle eingenommen zu haben. Der Arbeiter selbst bildet nun das machtvolle Gegengewicht zu den am Horizont sichtbaren, winzig kleinen Fabrikschloten. Die über der Illustration stehende Parole »Travailleurs, unissez-vous« verdeutlicht die Projektion der Bewegung auf einen Klassenrepräsentanten, und damit eben jene utopische Konzeption von der Verschmelzung des einzelnen in einer neuen Gesellschaft, für die das panoramatische Licht- und Raumverständnis zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch im revolutionären Bürgertum noch stand.

Besonders aber die schöpferische Kraft der Arbeiter findet ihre Entsprechung im natürlichen Licht und seiner Aktivität. Ende des 19. Jahrhunderts nahm das allgemeine Interesse an der Natur des Lichts und seiner Auswirkungen auf Körper und Psyche stetig zu, wodurch sich die kulturelle Einstellung gegenüber dem Sonnenlicht langfristig änderte[338]. Niemand lechzte wohl mehr nach diesem natürlichen, die Schatten der sozialen Nacht vertreibenden Sonnenlicht als die, deren Existenz sich auf der dunklen Seite des Lebens, unter dem rauchverhangenen Himmel einer von anderen dominierten Gesellschaft abspielte.

Die Sonne und ihr Licht gewinnen ihre einzigartige Stellung in der sozialistischen und anarchokommunistischen Bildsprache durch die Gleichzeitigkeit

[336] Dittmar, Steinlen, S. 83.
[337] Einsehbar in der retrodigitalisierten Ausgabe von *L'Humanité:* http://gallica.bnf.fr.
[338] Désile, Généalogie, S. 277f.

zweier Phänomene, mit denen die traditionelle Sonnensymbolik weiter aufgeladen wurde: die verspätete Eroberung des panoramatischen Blicks und die ideologisch vereinnahmte Aktion des natürlichen Lichts selbst, das sich ebenso unaufhaltsam ausbreitet wie der Zug der Marschierenden in den Maifestallegorien. Das neue Verhältnis zur Natur manifestierte sich als eine Gegenreaktion zum Bestehenden unter Berufung auf naturgegebene, egalitäre Verhältnisse. Der mit der Sonne im Bunde stehende Proletarier mit freier Sicht zum Horizont, auf dem hohen Gerüst trägt in sich die Tendenz, mit diesem Licht zu verschmelzen, und wurde damit zum Pionier des neuen Lichtverständnisses: »Le sujet, décidément, n'est plus seulement *devant* la lumière, l'œil devant elle; il est vraiment aussi *dans* la lumière«[339].

Diese mythische Annäherung an die Sonne politisierte somit ganz unmittelbar die medizinisch-soziologische Erkenntnis von der lebenswichtigen Unverzichtbarkeit des Sonnenlichts[340].

Im selben Zug wurde so das Ideal der Einheit mit der Natur in die Stadt zurückgeholt und in ihr verwirklicht: Die Unterdrückten verlassen oder zerstören das kapitalistische System nicht mehr, sondern gestalten es zu ihrem Vorteil um und klären die Hierarchieverhältnisse neu. Diese geradezu prophetische Erwartung einer neuen Zeit, die das bislang enttäuschte Versprechen der absoluten Gerechtigkeit erfüllen sollte, fand im proletarischen Mythos der *soleil rouge* ein unvergleichliches Bild: *Le grand soleil égalitaire / Se lève sur des temps nouveaux*[341].

[339] Ibid., S. 278 (Hervorhebungen von Désile).

[340] Natürlich steht den Arbeitern, die ihre *soleil rouge* erwarten oder begrüßen, der Typus des nackten Lichtjüngers eher fern, der im Deutschland der Jahrhundertwende geradezu symptomatisch war für die Sehnsüchte einer ganzen Gesellschaft. Vgl. dazu besonders das 1894 entstandene Gemälde *Lichtgebet* von Fidus alias Hugo Höppener, das in Reproduktionen eine ungemeine Verbreitung fand. Vgl. dazu Justus ULBRICHT, Lichtgeburten. Neuheidnische und ›neugermanische‹ Tendenzen innerhalb der Lebensreform, in: BUCHHOLZ, LATOCHA u.a. (Hg.), Die Lebensreform, Bd. 2, S. 133f. Als mythische Überhöhung der Freikörperkultur (vgl. oben) wurde der Lichtkult der Jahrhundertwende zu einer unmittelbaren Grundlage des Übermenschenbildes der Nationalsozialisten. Vgl. dazu Klaus JEZIORKOWSKI, Empor ins Licht. Gnostizismus und Licht-Symbolik in Deutschland um 1900, in: Gerald CHAPPLE, Hans H. SCHULTE (Hg.), The Turn of the Century. German Literature and Art, 1890–1915, Bonn 1981, S. 171–196. Vgl. dazu auch die oben erwähnten Illustrationen von Kupka zu Élisée Reclus: L'Homme et la Terre. Auch in Deutschland fanden derartige Bilder Eingang in die sozialistische Graphik, durch deren im Grunde apolitische Tendenz eine unübersehbare Kluft zu den zu vermittelnden politischen und sozialkritischen Inhalten entstand. Vgl. dazu Klaus POHL, Allegorie und Arbeiter. Bildagitatorische Didaktik und Repräsentation der SPD 1890–1914. Studien zum politischen Umgang mit bildender Kunst in den politisch-satirischen Zeitschriften »Der Wahre Jacob« und »Süddeutscher Postillon« sowie in den Maifestzeitungen, Osnabrück 1986. Zu einschlägigen Beispielen etwa in den Maifestzeitungen vgl. ACHTEN, Zum Lichte empor. Zur Entwicklung in den 20er Jahren vgl. Gerhard HAUK, Armeekorps auf dem Weg zur Sonne. Einige Bemerkungen zur kulturellen Selbstdarstellung der Arbeiterbewegung, in: Dieter PETZINA (Hg.), Fahnen, Fäuste, Körper. Symbolik und Kultur der Arbeiterbewegung, Essen 1986, S. 69–89.

[341] Schluß des Gedichts *L'Aurore* von G. Renault, in: *Le Libertaire*, 3.–8.8.1901, S. 4.

10. SCHLUSSBETRACHTUNG »PARTOUT DES LUMIÈRES«? DIE WECHSELNDEN GESICHTER VON LICHT UND FINSTERNIS (1871-1914)

Der bildpublizistische Kampf zwischen Licht und Finsternis ist in der Epoche zwischen der Gründung der III. Republik und dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges ein entscheidendes Element der politischen Auseinandersetzung. Die überraschende Verbreitung dieser Symbolik prägt zutiefst die bildmedialen Reflexionen zentraler Konflikte jener Epoche und tritt besonders dann in den Vordergrund, wenn politische Entwicklungen als Auslöser von kulturellen und sozialen Problemen identifiziert werden.

Die komplexe Aufspaltung der Lichtmetapher – und in direkter Abhängigkeit davon auch die des Bildes der Finsternis – in eine Vielzahl von einzelnen Repräsentanten macht ihre oft zitierte, allumfassende Verständlichkeit überhaupt erst aus: Sie erweist sich als ein ständig in Bewegung begriffenes, komplexes Konglomerat von interagierenden ebenso wie miteinander konkurrierenden Einzelbildern, das sich aus einer unüberschaubaren Anzahl von schriftlichen und bildlichen Zeugnissen sowie der sich daran orientierenden Diskurse zusammenfügt[1]. Damit könnte hier von komplexen supra- und interikonischen Prozessen gesprochen werden, die sich auf verschiedensten visuellen und sprachlichen Ebenen gleichzeitig abspielen, sich überlappen und miteinander vermischen.

Das essentielle Element zwischen 1871 und 1914 ist die Suche nach der Verwirklichung des zentralen Lichtmythos, der Erkenntnis- und Fortschrittslicht vereinenden *lumières* in der lange erstrebten Republik: Die Fähigkeit, Licht zu spenden und zu verbreiten, wird deshalb in der III. Republik zur prägenden politischen und sozialen Metapher und gleichzeitig zum Gradmesser für die Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit in einer Republik, die sich eher im Zwielicht als im Licht präsentiert.

Die vielfältigen Bezugnahmen auf die Französische Revolution spiegeln dabei sowohl die Sehnsucht nach dem Ideal einer von den *lumières* zutiefst

[1] Zu diesem Entwicklungsprozeß vgl. KRISTEVA, Semeiotike, S. 118: »les unités de la pratique sémiotique du signe s'articulent comme un *enchaînement métonymique d'écarts* qui signifie une *création progressive de métaphores*« (Hervorhebungen von Kristeva). Die einzelnen Entwicklungsschritte ereignen sich nach FOUCAULT, Archéologie, S. 166f., jeweils in einem »espace limité de communication«, worin sowohl die Begrenztheit einzelner Diskurse als auch der unterschwellig immer anwesende Reichtum der gesamten Geschichte eines Wissenschaftsbegriffs – respektive einer komplexen Metapher – ihre Spuren hinterlassen: »Espace relativement restreint, puisqu'il est loin d'avoir l'ampleur d'une science prise dans tout son devenir historique, depuis sa plus lointaine origine jusqu'à son point actuel d'accomplissement; mais espace plus étendu cependant que le jeu des influences qui a pu s'exercer d'un auteur à l'autre, ou que le domaine des polémiques explicites«.

durchdrungenen Republik, als auch das zwiespältige Verhältnis zum Jakobinismus und seinen Ausläufern.

Exemplarisch für die Suche einer in sich zutiefst gespaltenen Gesellschaft nach dem wahren Licht steht deshalb die ambivalente Lichtmacht des Feuers: Seit der Spätaufklärung Symbol der dynamischen, kämpferischen *lumières*, die den Kreislauf von Werden und Vergehen der Lichtepochen durchbrechen, wird das Feuer zum »metaphorischen Imperativ«[2] der Revolution schlechthin – und erfährt im Rahmen der Commune eine verabsolutierte Aufladung als Synonym für die Zerstörungswut einer zivilisationsfeindlichen *foule*, in deren Hand die leuchtende *flambeau* stets zur brandschatzenden *torche* wird.

In engem Zusammenhang damit steht die *reconquête* von Paris durch Teile der während der Haussmannschen Reformen an die Peripherie verdrängten Bevölkerungsgruppen, die als versuchte Rückkehr ins mythische Lichtzentrum der Revolutionen und Teilhabe an der gleichsam neu erschaffenen, für das natürliche Licht geöffneten Stadt erscheint.

Ein Widerspruch zwischen dem urbanen System und der Lichtsehnsucht besteht zu dieser Zeit noch nicht. Dies ändert sich im Rahmen der Restitutions- und Konsolidierungsmaßnahmen der frühen III. Republik. Das gerade zurückeroberte Licht wird wieder zum Instrument eines hierarchischen Systems. Dem Modell der Aufklärung von unten, die als Brandstiftung mit der *torche* auf lange Zeit hinaus dämonisiert wird, steht nun wiederum das Ideal der Erleuchtung von oben gegenüber. Die im Aufgehen begriffene oder schon am Himmel stehende Sonne, unter der Commune Hoffnungsträgerin einer unmittelbar bevorstehenden Besserung der sozialen Verhältnisse, entwickelt sich nach 1871 zunächst zum abstrakten Symbol widerstreitender politischer Systeme: Hoch am Himmel tragen die Republik und Legitimisten, Orléanisten sowie Bonapartisten einen Kampf um die Beherrschung des sichtbaren Raums aus, in dem derjenige siegreich ist, dessen Strahlen am weitesten reichen. Die so der unmittelbaren Lebenswirklichkeit entrückte Sonne wird, auch wenn sie den Triumph der Republik versinnbildlichen soll, doch zum gleichsam autokratischen Symbol, das mit dem revolutionären Zentrum des Lichts kaum noch etwas gemeinsam hat.

Diese Entfremdung spiegelt sich in den Restaurationsstrategien des Stadtraums von Paris wider, wo die Tilgung der Spuren von Krieg, Belagerung und Commune zu einem kollektiven Reinigungsprozeß gerät, der mit der Befriedung und Wiederherstellung der Stadt sowohl die Beherrschbarkeit des Raums gewährleisten als auch den verbreiteten Niedergangsängsten entgegenwirken soll. Das Verschwinden der aufrührerischen, ungezähmten Kräfte im Dunkel einer verdrängten Vergangenheit und die weitgehende Abwesenheit der *foule* in der Karikatur der 1870er und 1880er Jahre hängen direkt mit dem Ideal eines erleuchteten und so domestizierten republikanischen Bürgers

[2] Vgl. Lasky, Utopie und Revolution, S. 291f.

zusammen. Die Konstruktion der republikanischen Ideologie versucht in direkter Weise an den mythischen Kampf um das Licht anzuknüpfen, der seit der Französischen Revolution geführt wurde[3], und das durch die Zerschlagung der Commune zerbrochene Prinzip der alle Kräfte einenden Republik in die politische Realität hineinzuholen. In der gemeinsamen Opposition gegen die reaktionären Kräfte, die dem Volk die *lumières* noch immer vorenthalten wollen, soll so zum einen die verlorene republikanische Einheit gerettet und für die Zukunft gewährleistet werden und zum anderen die absolute und alleinige Bindung der *lumières* an die Republik bestätigt werden.

Dieser Lichtmythos, der sich symbolisch in der Weitergabe des Lichts durch die Leuchtkraft des *flambeau* manifestiert, wird dabei auf der Ebene der Alltagswelt zugleich unmittelbar mit der lichttechnischen Fortschrittsidee verbunden, was besonders am Beispiel des *bec intensif* offenbar wird: Die Republik identifiziert sich mit dem jeweils hellstmöglichen Licht, das die abstrakten *lumières* in den sichtbaren Bereich hineinholt und verdeutlicht, daß das potentielle Erleuchtungsspektrum der Republik proportional zu den technischen Beleuchtungsmöglichkeiten zunimmt und somit über den Bereich der traditionellen Epochenmetaphorik hinauswächst: Das künstliche Licht soll die Nacht nicht nur, wie die Sonne, im natürlichen Rhythmus (vorübergehend) überwinden, sondern permanent erhellen. Der so intensivierte symbolische Angriff auf die seit Ende der 1870er Jahre zunehmend in die Defensive gedrängten monarchistischen Parteien und die Kirche fordert schließlich deren Erwiderung mit entsprechenden karikaturistischen Mitteln heraus, wodurch erstmals ein wirklicher bildsymbolischer Dialog entsteht. Zentrales Motiv ist dabei der Komplex des unüberwindbaren Glaubenslichts, das auf Seiten der Legitimisten auch auf die nach wie vor lebendige Vorstellung des Gottesgnadentums übertragen wird, das als einzig wirksames Mittel zur Wiederherstellung der verlorenen Größe Frankreichs propagiert wird. Die Republik bleibt dabei unverändert das personifizierte Schreckensbild der verkommenen, trunksüchtigen *pétroleuse*, deren verderbliches Feuer niemand unter Kontrolle halten kann.

Die Überwindung dieses revolutionären, allgemein negativierten Ursprungsmythos der Republik wird in der Vereinigung der unter Thiers und Mac Mahon noch verfemten phrygischen Mütze mit der Allegorie der Republik vollzogen, die ihren von Lichtinszenierungen begleiteten Sieg im Rahmen der *fête nationale* und der Weltausstellung von 1889 feiert. In der weiblichen Allegorie der Lichtträgerin vereinen sich dabei *France* und *République* mit den lichtstrahlenden Personifikationen der revolutionären *Liberté*, der republikanischen *Instruction* sowie der *Vérité* – Eigenschaften, die auch die zeitgleich entstehende Figur der *fée Électricité* kennzeichnen und die kulturell zweifellos miteinander korrespondieren. Auch in diesem Fall verweist der Parallelismus

[3] Vgl. dazu bes. REICHARDT, Lumières.

von ideeller und technischer Qualität auf die ideologische Vereinnahmung des beschleunigten *progrès* durch die Republik.

Die kalkulierte Miteinbeziehung der unterschwellig noch immer als bedrohlich empfundenen Massenkultur stützt sich dabei in expliziter Weise auf die Schaffung eines allumfassenden Faszinosums, dem in der Lichtillusion ein kaum zu übertreffendes Medium zur Verfügung steht. So werden auch traditionelle Herrschaftszeichen wie das Feuerwerk als Medium absolutistischer Inszenierung im Kontext des 14. Juli von der Republik absorbiert. Doch besonders der nachts als überdimensionaler Scheinwerfer wirkende Eiffelturm mit seiner in sich schon lichthaltigen, transparenten Eisenstruktur als auch die mit einer elektrischen Fackel ausgestattete Freiheitsstatue sind dafür exemplarisch.

Die Vervielfältigung der Lichter in und durch die ihrer Republik huldigenden Masse findet im Papierlampion ein interessantes Synonym: Zunächst stellt die gleichsam ins Unermeßliche gewachsene Menge der Lichter ihre Gegner bei diversen Löschversuchen vor erhebliche Probleme. Diese wiederum warnen vor der Gefahr des durch die Papiermanschette schlecht gebändigten Feuers – ein offenkundiges Symbol für die noch immer lauernde Gefahr der Commune. Statt des Flächenbrands aber warten Agonie und Verfall. Denn die *fête nationale* droht schnell zum Abgesang ihrer selbst zu verkommen: ein oberflächliches Lichterfest, das nur mehr den verfehlten Weg der zur Dekoration und schließlich zum Blendlicht verkommenen *lumières* beleuchtet.

Der hier sich abzeichnende tiefe Graben zwischen Anspruch und Wirklichkeit des republikanischen Lichtmythos konzentriert sich in der Dreyfusaffäre wie in einem mächtigen Brennspiegel, der unterschiedlichste Bereiche der Gesellschaft in einem neuen Licht erscheinen und verschiedene Tendenzen der politischen Emanzipation hervortreten läßt. Das neue politische Gewicht der Masse – als ein entscheidendes Element bereits in der Boulangerkrise hervorgetreten – bedingt eine neue Definition der *foule* als einem selbstverständlichen Teil der modernen urbanen Gesellschaft.

Der Versuch der bislang schweigenden Mehrheit, die Rolle des passiven Empfängers eines von oben gewährten Lichts abzustreifen und den Weg zum neu zu definierenden Licht selbst zu finden, wird dabei in überraschender Weise mit der Situation des zu Unrecht Verurteilten in Verbindung gebracht. Auch aus der dunklen und bedrohlichen *foule* der Unterschicht beginnen sich Einzelschicksale zu lösen, deren Ausweglosigkeit das Bild des Gefangenen evoziert. In einer durch politische Skandale, Intrigen, Verrat, Verfehlungen und Vertuschungen vergifteten Atmosphäre kristallisiert sich so aus der *foule* der heroische *peuple* als Lichtbringer heraus und setzt sich damit zum eigentlichen Vermittler der wahren *lumières* ein, was in einzelnen über alle anderen herausragenden Lichtgestalten wie Émile Zola und Colonel Georges Picard kulminiert. Dies stellt aber keinen Rückgriff auf einen mit der Französischen Revolution vergleichbaren Personenkult dar, der allgemein zwischen 1871

und 1914 rückläufig ist[4]: Die Befreiung der *Vérité* nämlich ist dem *peuple* selbst zu verdanken. Das Motiv des Heraufholens der Wahrheit aus dem dunklen Brunnen ans Licht des Tages ist in seiner symbolischen Tragweite dabei kaum zu überschätzen: Das Volk blickt nicht mehr zu einer allegorischen Lichtbringerin auf, sondern holt sie zu sich empor. Dieser Akt ist nichts weniger als der zentrale Erkenntnisvorgang: Das Licht des Tages macht die Dinge zwar sichtbar, aber ohne das Bedürfnis, die Wahrheit zu erkennen, ist es nutzlos.

Dieser aktiven Erkenntnisleistung steht die Verweigerungshaltung der *antidreyfusards* diametral gegenüber, die sich vor dem Licht der Wahrheit in die selbstgewählte Blindheit flüchten. Die Forderung nach eigenständiger Erkenntnis wird so zur moralischen Verpflichtung, die zugleich eine Demokratisierung des Wahrnehmungsprozesses darstellt. Die moderne Gesellschaft bietet die Informationsmedien, die eine selbständige Meinungsbildung ermöglichen und gleichzeitig erfordern: Das noch immer aktuelle Problem des Auseinanderhaltens von konsumierbarer Information und selbständigem Urteil tritt hier vielleicht zum ersten Mal in seiner ganzen Tragweite hervor.

Sehen und Lichtmetapher liegen naturgemäß nahe beieinander, durchlaufen jedoch im Zuge einer visuelle Eindrücke aller Art immer schneller konsumierenden Massenkultur grundlegende Metamorphosen. Das essentielle Bedürfnis, in einer überwältigenden, stetig anwachsenden Informationsflut die Wahrheit zu erkennen, darzustellen, zu interpretieren und so auch für sich zu reklamieren, entwickelt sich proportional zu der sich immer stärker aufsplitternden, pluralistischer werdenden Gesellschaft der III. Republik.

In diesem Zusammenhang muß auch die im direkten Gefolge der Dreyfusaffäre feststellbare Sehnsucht nach der verlorenen republikanischen Einheit der Nation gesehen werden.

Die Verhältnisse zwischen Licht und Finsternis haben sich nicht nur verkehrt, sondern das Licht scheint in der offiziellen Republik seinen Platz verloren zu haben. Vor allem die Personifikationen der *Vérité* und der *Liberté* beginnen sich nachhaltig von der mehr und mehr degenerierenden Republikfigur zu lösen. Strategien des Neubeginns wie die Rückkehr der von der offiziellen Bildsprache vereinnahmten *Semeuse* zu ihren bäuerlichen Wurzeln in der anarchistischen Bildsprache kündigen einen radikalen Paradigmenwechsel an: Das durch die Dreyfusaffäre geschürte Mißtrauen gegen die offenbar manipulierbare Republik, die für sich genommen keinen Wert mehr darstellt, richtet sich in der sozialkritischen Bildpublizistik zunehmend gegen das Licht der Republik schlechthin. Die Überzeugung, daß die Republik durch die Verschwörung aus Klerus, Militär und korrupter Justiz irreversibel kontaminiert

[4] In diese Richtung weist auch die Entwicklungsgeschichte der Anekdote von Diogenes, der mit der Laterne zunehmend erfolglos nach einem wahrhaftigen Menschen sucht. (Vgl. dazu Kap. 9.1.2.)

sei, führt zu einer Rückbesinnung auf höhere, unabhängige Instanzen, wofür exemplarisch die am Himmel aufsteigende Sonne der Gerechtigkeit steht.

Die tieferen sozialen Ursachen dieser dem linearen, technisierten Fortschrittsdenken zuwider laufenden Entwicklung sind nicht zuletzt auf der dunklen Seite der Ville Lumière Paris zu suchen, die zum Mikrokosmos der gesamten Gesellschaft wird. Dort bleibt der prestigeträchtige Wettlauf zwischen Gas und Elektrizität um ein immer helleres Licht für lange Zeit auf privilegierte Straßen und Plätze beschränkt und wird so zum Spiegelbild einer nicht gleichberechtigt vom Licht profitierenden Klassengesellschaft.

Die Installation fortschrittlicher Gaslaternen und elektrischer Bogenlampen hatte den Kontrast zu der Vielzahl unzureichend beleuchteter, der Finsternis ausgelieferten Bereiche fast schockartig erfahrbar gemacht und somit auch das repressive Sicherheitsbedürfnis erheblich gesteigert. Die vom Lichtfortschritt überholte Gaslaterne der Ära Haussmann und früherer Epochen wird so zum schwachen Elendslicht der Armen, denen der Lichtschein die ersehnten *lumières* nicht bringen kann, was die Laterne zum Symbol von Prostitution und den Verbrechen der gefürchteten *apaches* verkommen läßt. Aber auch die fortschrittliche Beleuchtungstechnik erfährt im sozialkritischen Kontext eine Abwertung zu den verderblichen *lumières séductrices* der Großstadt, deren fatale Anziehungskraft schließlich im zuvor politisch vielfach variierten Motiv der vom Licht geblendeten, verführten und ins Verderben gestürzten Motten kulminiert: Die strafende Komponente des Lichts richtet sich nun nicht mehr gegen die traditionellen Lichtfeinde, sondern gegen die Schwachen, deren Schutz durch das republikanische Licht eigentlich gewährleistet sein müßte. Die enorme Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit, zwischen der Idee der republikanischen *lumières* und dem künstlichen Lichtkosmos der modernen Großstadt offenbart sich hier in ihrem ganzen Ausmaß.

Die offensichtliche Unvereinbarkeit zwischen dem System des urbanen Kapitalismus mit der sozialen sowie politischen Emanzipation und Organisation des Proletariats eskaliert erstmals in der Ära der anarchistischen Attentate zwischen 1892 und 1894, in der das millenaristische Potential der Bombenexplosion mit traditionellen Revolutionsmythen wie besonders dem sowohl zerstörenden als auch reinigenden Feuer vereinigt und zum auslösenden Element des Grand Soir der bürgerlichen Gesellschaft erhoben wird. Auch nach 1894 spielen diese Motive, wenn auch künstlerisch und literarisch verbrämt, in der anarchistischen Presse eine bedeutende Rolle und tragen entscheidend zum Bildpotential der im Entstehen begriffenen anarchosyndikalistischen Bewegung und ihrer Presse bei.

Im Rahmen des Gewerkschaftskampfes tritt jedoch an die Stelle der beabsichtigten Zerstörung der Stadt im Feuerinferno eine andere symbolisch extrem aufgeladene Umsturzvision: Das Ausschalten der künstlichen Lichter, das während des Pariser Elektrikerstreiks im März 1907 zumindest für zwei Nächte Wirklichkeit geworden war. Analog zum Feuer, das aufgrund seiner verheerenden Wirkung zum Finsternissymbol wird, entwickelt sich hier die

wiederhergestellte nächtliche Dunkelheit zur Verbündeten im Kampf um den endgültigen, gesellschaftlichen Sonnenaufgang, wobei das reale Ereignis eines relativ begrenzten Arbeitskampfes durch den Mythos der revolutionären Apokalypse mehr und mehr überlagert wird. Gleichzeitig wird die Abschaltung der Lichter in Beziehung zur fragwürdigen Verbreitung der republikanisch-laizistischen Lichter gesetzt, der, wie die berühmt gewordene Antrittsrede des ersten französischen Arbeitsministers René Viviani belegt, die Auslöschung der himmlischen Lichter vorangeht.

Trotz der zunächst erfolgreich geschürten Ängste vor dem Rückfall der Ville Lumière in die überwunden geglaubte völlige Nacht zieht die Bildpublizistik die Vorstellung ins Lächerliche, daß eine durch desorientierende Dunkelheit ausgelöste Revolution die bestehenden Machtstrukturen beseitigen und eine alle gesellschaftlichen Klassen motivierende Eigendynamik entwikkeln könnte. Vielmehr zeigt sich, daß nicht einmal die Arbeiter als vereinigt handelndes Gebilde existieren, was nicht nur im Fehlen eines gemeinsamen Streiks von Elektrikern und Gasarbeitern deutlich wird. Hier werden auch Brüche im Wechselspiel der Erklärbarkeit von Realität mit Hilfe des vereinfachenden Licht-Finsternis-Schemas sichtbar. Die grobe Einteilung der Gesellschaft in grundsätzlich gegeneinander arbeitende Klassen spiegelt in keiner Weise die in ihren kulturellen und wirtschaftlichen Wechselwirkungen immer komplexer werdende Realität. Wahrscheinlich gerade deshalb wuchs jedoch das Bedürfnis nach einfachen Erklärungsmustern und Bildern, den klassischen *mythologies pauvres*[5], ins Unermeßliche.

Die seit den späten 1880er Jahren zu beobachtende Umwertung der Sonne vom republikanisch-hierarchischen Symbol zur Garantin des natürlichen, egalitären Lichts unterstreicht dies in ganz besonderer Weise. Damit geht eine lauter werdende Kritik am industriellen Fortschritt einher: Die aus den Fabrikschloten aufsteigenden Rauchschwaden drohen als neues Finsternissymbol das Licht der Sonne zu verdunkeln und die freie Sicht zum Horizont als Metapher der Zukunft zu verdecken. Die Betonung der ländlichen Umgebung hängt dabei unmittelbar mit der Abwendung von Paris als traditionellem Ausgangspunkt und Zentrum der Revolutionen zusammen. Zwar bleiben dabei radikal anarchistisch-naturistische Tendenzen der *milieux libres*, die jegliche Zivilisationsleistung ablehnten, marginal, doch die Stadt ist, anders als noch in der Commune, kein mythisches Lichtzentrum mehr. Das im urbanen *natura-naturans*-Konzept domestizierte Sonnenlicht muß auch aus dem symbolischen Kontext der bürgerlichen Republik befreit werden, um neu gedeutet und besetzt werden zu können. Die Inbesitznahme dieses umfassenden Symbols versinnbildlichen die vereint zum Licht marschierenden Proletarier, die infolgedessen nicht mehr als Vagabunden und Gefangene in der hoffnungslosen Dunkelheit der nächtlichen Stadt umherirren.

[5] Vgl. zu diesem Begriff Clémence RAMNOUX, Les aspects nocturnes de la divinité et de la dualité du bien et du mal, in: Deucalion 4 (1952), S. 175-198.

Eng verbunden mit dieser Emanzipation ist eine Befreiung des Sehens: Die Übertragung des seit dem frühen 19. Jahrhundert in der Unterhaltungskultur erprobten panoramatischen Blicks auf die politisch-symbolische Ebene hat eine Öffnung und Verlängerung des allansichtigen Raums zur Folge, die sich als entscheidender Wendepunkt in der Wahrnehmung gesellschaftlicher Verhältnisse manifestiert. Vor allem der Blick nach unten, der sich allein dem auf einem Baugerüst stehenden Arbeiter offenbart, wird zur eingängigen Metapher für die generelle Umkehrbarkeit der Verhältnisse.

Die Vorstellung einer unaufhaltsamen Weltrevolution als Erfüllung und Vollendung der Geschichte prägt schon das Denken der Französischen Revolution. Das 19. Jahrhundert ist jedoch weit mehr vom Gefühl einer *décadence* des Revolutionsideals geprägt, das weder 1830 noch 1848 zu dauerhaften demokratischen Reformen führen konnte. Der erlösende Sonnenaufgang scheint so zunächst immer weiter an den Horizont zu rücken, schwer zu erreichen, aber dennoch existierend. Diesem Bild steht auch Proudhons Vorstellung einer Revolution nahe, die im Verborgenen immer weiterlebt, um zum rechten Zeitpunkt strahlend aufzugehen[6]. Der unaufhaltsame horizontale Marsch wie der vertikale Aufstieg in Richtung des Lichts werden so zur unmittelbaren Metapher für die sich kontinuierlich fortentwickelnde, umfassende Universalrevolution. Stets präsent ist das Andenken an die Commune, die, ihrer Vieldimensionalität zum Trotz, zur reinen Arbeiter- und Klassenrevolution verklärt wurde. Die sehnsüchtig erwartete Sonne der Revolution steht so – wörtlich genommen – ›über‹ der Republik und ihres gesellschaftlichen Systems, wie Proudhon es als Fazit seiner *Idée générale de la révolution au XIX^e siècle* prophezeite: »La révolution est au-dessus de la République«[7].

Die Wendung des sich befreienden Individuums zur Sonne trägt dabei eindeutig Züge einer säkularisierten sozialistischen Erlösungshoffnung. Das mythische *demain*, Zeitpunkt des Sonnenaufgangs nach dem *Grand Soir*, wird dabei als Naherwartung in die unmittelbarste Zukunft hereingeholt. Die Annäherung des einzelnen an die Sonne, in der sich die neue Beziehung des 20. Jahrhunderts zum natürlichen Licht ankündigt, hebt zugleich den grundlegenden paradigmatischen Wandel der Sonnensymbolik hervor: Anstelle der majestätischen Hierarchie der siegreichen Republik repräsentiert sie die Forderung nach einer neuen Zeit, die für die Rückkehr zu einem an natürlichen Bedürfnissen und dem Prinzip der Gleichheit ausgerichteten Lebensmodell

[6] Vgl. Pierre-Joseph Proudhon, Idée générale de la révolution au XIX^e siècle (1851), hg. v. Hervé Trinquier, Paris 2000, S. 58: »Grâce à la persécution qu'elle a endurée, la révolution aujourd'hui se sait. Elle peut dire sa raison d'être; elle est à même de se définir, de se déduire; elle connaît son principe, ses moyens, son but; elle possède sa méthode et son critérium. Elle n'a eu besoin, pour se comprendre, que de suivre la filiation des idées de ses différents adversaires. En ce moment, elle se dégage des fausses doctrines qui l'obscurcissent, des partis et des traditions qui l'encombrent: libre et brillante, vous allez la voir s'emparer des masses et les précipiter vers l'avenir avec un élan irrésistible«.

[7] Ibid., S. 316.

steht. Damit schließt sich der Kreis: Die nach der Französischen Revolution in den Hintergrund getretene politische Bedeutung des Lichts als Natursymbol, das durch die ideologische Vereinnahmung von der im Tag-Nacht-Rhythmus begründeten Niedergangs- und Epochenmetaphorik befreit worden war, triumphiert nun als Prinzip des wahren Lichts schlechthin über den technischen Kosmos der artifiziellen Fortschrittslichter. Gleichzeitig hört die Sonne jedoch auf, das Symbol des intakten, unteilbaren *corps de la France* zu sein, und wird statt dessen zum Leitstern einer nicht nationalen, sondern klassenorientierten Ideologie.

Die Geschichte der Sonnenmetapher stellt auch die Frage nach der grundsätzlichen Dynamik der symbolischen Bedeutung von Lichtphänomenen einerseits und Dingsymbolen aus der Alltagswelt andererseits. Dies verlangt hier noch einmal nach einer gesonderten Betrachtung: Exemplarisch für die Ambivalenz des Feuers sind die vor allem durch den Kontext definierten Symbole Brandfackel (*torche*) und Leuchtfackel (*flambeau*). Ebenso zeugt die lange und wechselhafte bildpublizistische Karriere der Straßenlaterne seit der Französischen Revolution von der unterschiedlichen Gewichtung der Licht- und Finsterniskonnotationen in einem einzelnen Requisit: Vom absolutistischen Kontrollorgan entwickelt sich die Laterne zu einem gegen die Aristokratie gerichteten, strafenden Lichtträger, was in den gegen die Macht der Obrigkeit gerichteten Laternenzerstörungen der Revolutionen von 1830 und 1848 wieder zurückgenommen wird. In der Commune, die solche Aktionen nicht mehr kennt, wird die Straßenbeleuchtung dagegen Ausdruck für die soziale Notwendigkeit des Lichts, muß in der Folgezeit aber an gerade diesem Anspruch scheitern und zum Armutssymbol absteigen, ja geradezu ein Gegenlicht werden, in dessen Schein lediglich die umgebende Finsternis noch deutlicher hervortritt[8].

Die gescheiterte metaphorische Koppelung von künstlichem Licht und gesellschaftlichem Fortschritt führt dazu, daß die euphorische Licht- und Aufklärungssymbolik, die Ende der 1870er Jahre mit dem *bec intensif* in Verbindung gebracht wird, ein isoliertes Phänomen bleibt und speziell um die Wende zum 20. Jahrhundert in der politischen Karikatur keine Nachfolge mehr findet. Das Motiv des staunenden, vom Licht verzauberten Flaneurs gleitet so aus der politischen Bildsprache in die Werbung hinüber.[9]

Die Frage, ›welches‹ Licht eine Lichtquelle verbreitet, orientiert sich vielmehr am unmittelbaren Kontext: So haftet der Petroleumlampe, die ab 1880

[8] Der Paradigmenwechsel der Laterne vom revolutionären Kampfinstrument zum Armutssymbol zeigt sich exemplarisch in Camille Pissarros Album *Turpitudes sociales*: Das Blatt *Le Pendu* stellt einen Mann dar, der sich aus Verzweiflung an einer Laterne erhängt hat. Von den rächenden Galgen-Laternen der Französischen Revolution, die das für die Aristokraten tödliche Aufklärungslicht verbreiteten, verwandeln sich die Laternen zu Attributen eines republikanischen Lichts, das nur den Besitzenden leuchtet. Im Gegensatz zum Schlachtruf »À la lanterne« hat sich die strafende Funktion somit ins Gegenteil verkehrt. (Vgl. zu Pissarros Album Kap. 8.1.1.)

[9] Vgl. dazu das Plakat von Étienne Moreau-Nélaton für den *bec Auer*, Kap. 9.1.1.

rasch zur beliebten Beleuchtung im privaten Raum aufsteigt, in ihrer Frühphase noch der Geruch des zerstörerischen Petroleums der Commune an. Dies macht sie zum Schreckensbild der Republikfeinde, die im Gegenzug ihren politischen Gegnern so die Bestätigung ihrer eigenen, tiefverwurzelten Fortschrittsfeindlichkeit liefern.

Derartige Diskurssysteme sind folglich keineswegs zeitlos, sondern spielen sich im Spannungsfeld zwischen der Faszination des Neuen und der durch Angst motivierten Ablehnung ab. Gerade die aus dem Alltagsbereich stammenden, symbolisch aufgeladenen Requisiten müssen ihre Aktualität ständig unter Beweis stellen, um als Repräsentanten der umgebenden Wirklichkeit erkennbar zu bleiben.

Im Bereich der von ihrem Aktualitätsanspruch lebenden Karikatur ist dies von besonderer Bedeutung. Entwicklungen, die diesem Muster zu widersprechen scheinen, sind deshalb von ganz besonderem Interesse: Wie sich gezeigt hat, überdauert etwa die Lichtmetaphorik der Kerze ihre Bedeutung als Lichtquelle erheblich, wobei ihre traditionelle Vieldeutigkeit weiterhin ihr wichtigstes Kapital darstellt, auch wenn das Wissen um ihre komplexe religiöse Opfersymbolik nicht mehr unmittelbar vorausgesetzt werden kann. Zwar repräsentiert sie als schwaches, leicht zu erstickendes Licht gerade gegenüber der euphorisch gefeierten Elektrizität die in mehr als einer Hinsicht dunklen Zeiten, doch nie steigt die Kerze zur Karikatur einer Lichtquelle schlechthin ab. Die Herauslösung aus dem religiösen Bereich, in den sie als Gebrauchsgegenstand gegen des Ende des 19. Jahrhunderts mehr und mehr verbannt wird, ermöglicht die systematische Ausnutzung ihres symbolischen Potentials: So verkörpert die Kerze auch das unverdrossen brennende Nachtlicht, das die sich nähernden antirepublikanischen Motten gnadenlos versengt. Das in der sich im Dienste des Lichts verzehrenden Kerze nur scheinbar gezähmte Feuer tritt auch hier in seiner ganzen Ambivalenz hervor.

Aufschlußreich ist darüber hinaus der Fall des *éteignoir*, das als Gebrauchsgegenstand einer nicht technisierten Alltagskultur um die Wende zum 20. Jahrhundert unaufhaltsam zum Anachronismus wird, was schon dem zeitgenössischen Beobachter nicht entgeht[10]. Dennoch können seine Relevanz

[10] So zeigt sich GRAND-CARTERET, L'affaire Dreyfus, S. 160, verwundert über die Häufung des Löschhütchens in der Karikatur *Sous l'éteignoir* von Kab (vgl. dazu Kap. 8.2.1., Abb. 73): »L'éteignoir! c'est presque un revenant! Jadis il cadrait bien avec la fameuse chandelle; aujourd'hui, avec le gaz, l'électricité et tous les becs perfectionnés, il jure quelque peu. L'éteignoir politique, à une époque de lumière scientifique, ce serait un comble«. Erklärend hinzuzufügen ist hier, daß Grand-Carteret irrigerweise annahm, der Löschhut sei als Requisit ausschließlich in den Jahren 1815–1820 hervorgetreten und seitdem nicht mehr. Aufschlußreich ist das Zitat jedoch auch angesichts der offenbar mangelnden Unterscheidung zwischen (Wahrheits-)Licht und Beleuchtung. Unzutreffend ist auch die Interpretation von REICHARDT, Lumières, S. 168, hinsichtlich der Karikatur *Au magasin d'accessoires* (in: *Le Charivari*, 21. 7. 1904). Diese Zeichnung hat keineswegs die Verbannung des Löschhütchens »in die Rumpelkammer der Geschichte« zum Thema, sondern verschiedene verschleppte Untersuchungsausschüsse, wie etwa zur Panama- oder Drey-

und ungebrochene symbolische Bedeutung bis zum Vorabend des Ersten Weltkrieges eindeutig belegt werden. Dabei treten wiederum gegenläufige Entwicklungen hervor: Zwar versagt das Löschhütchen in der Hand klassischer Lichtfeinde, wenn diese damit einer Glühbirne beikommen wollen, doch gleichzeitig wird es in der antirepublikanischen Presse zum nutzlosen Hilfsmittel für die Auslöschung der Himmelslichter. In der Hand von Pataud und Jaurès symbolisiert es nichtsdestoweniger die Gefahr für die elektrischen Lichter der Ville Lumière. Und als Waffe gegen den politischen Gegner bleibt seine Wirkung ungebrochen. Trotz seiner technischen Rückständigkeit wird das Löschhütchen somit keineswegs automatisch zur Karikatur seiner eigenen Funktion, sondern erweist sich als nach wie vor erstaunlich wandlungsfähiges Chamäleon. Die hier zu beobachtende nicht vollendete Modernisierung des Requisitenarsenals bewegt sich in einem hochinteressanten Grenzbereich zwischen Dynamik und Erstarrung[11].

Das *éteignoir* wird offenbar zum modellhaften Mythos, der seine lange Geschichte in eine aktuelle politische Situation einbringt und der theoretisch unendlichen Zahl von möglichen Reaktionen Grenzen aufzeigt, die sich im Bereich des bereits Erfahrenen bewegen. Dabei entwickelt das Löschhütchen sich über den Bereich der im Grunde stets Bewegung darstellenden Metapher hinaus[12]: Vielmehr macht erst seine symbolhafte Erstarrung es unangreifbar und somit zum Mythos. Roland Barthes beschreibt dieses Phänomen treffend mit den Eigenschaften des Mythos zu deformieren und zu depolitisieren, indem er die tatsächlichen Sachverhalte aus dem Bereich des Diskutier- und Hinterfragbaren auf eine höhere Ebene rückt und somit zur absoluten Wahrheit erklärt[13]. Depolitisierung ist hier in keiner Weise mit Entpolitisierung zu verwechseln: Vielmehr werden so gerade im politischen Kontext unangreifbare Mythen geschaffen, die vor allem auf der visuellen Ebene ihre zwingende Wirkung voll entfalten können. Wirken hierbei zudem die Kräfte der Kari-

fusaffäre, die als tropfende, mit dem *éteignoir* erstickte Kerzen dargestellt werden. Das Bild belegt also vielmehr die noch zu dieser Zeit unmittelbar verständliche Symbolik des Paares Löschhut – Kerze.

[11] Das in der Erforschung des satirischen Bildes noch immer vernachlässigte Phänomen der Requisitverschiebung bzw. -erstarrung gehört bislang in das Gebiet der Erzählforschung. Vgl. dazu Hermann BAUSINGER, ›Historisierende‹ Tendenzen im deutschen Märchen seit der Romantik. Requisitverschiebung und Requisiterstarrung, in: Wirkendes Wort 10 (1960), S. 279–286. Ähnliche Tendenzen sind übrigens bis in die zeitgenössische Alltagskultur hinein feststellbar, wo sich überkommene Beleuchtungsrequisiten noch lange als dekorative Attrappen erhalten. Um die Wende zum 20. Jahrhundert etwa nahmen elektrische Zimmerlampen häufig die Formen von Öllampen oder Petroleumleuchten auf. Diese Anklänge pflanzen sich fort bis in die Gegenwart. Vgl. dazu am Beispiel der Kerze Hartmut HELLER, Kerzenschein. Die Elektrifizierung der Wachslichter, in: Kulturethologische Aspekte der Technikentwicklung, Graz 1996, S. 142–161.

[12] Vgl. dazu die Ausführungen zur Metapher in Kap. 1.2.1., Anm. 28.

[13] Vgl. BARTHES, Le mythe, aujourd'hui, S. 707: »Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler: simplement il les purifie; il les innocente, les fonde en nature et en éternité«. Zur Depolitisierung vgl. ibid., zur Deformation vgl. ibid., S. 697f.

katur, die in holzschnittartiger Schematisierung und Typisierung jeweils Entwurf und Gegenentwurf, Bild und Gegenbild, Mythos und Antimythos scharf umreißt und unmittelbar zueinander in Beziehung setzt, so ist die Folge eine Vorwegnahme und unverzügliche Verwerfung von Gegenmodellen, die in den Bereich des Lachhaften abgedrängt und somit diskreditiert werden.

Die Mechanismen der Mythenschaffung bestimmen generell auch die grundlegende Beziehung zwischen der Projektion einer Aussage auf ein Symbol und der interpretantenabhängigen Rezeption: So erstarrt in einem Bild oder einem einzelnen Bildelement eine abstrakte Botschaft zwangsläufig, tritt also in ihrer Komplexität hinter die begrenzte Aussagekraft eines aus der Alltagswelt entlehnten, symbolisch aufgeladenen Zeichens zurück. Parallel dazu führen wechselnde politische Situationen zu einer Veränderung innerhalb der Bedeutungsstruktur von symbolisch aufgeladenen Objekten oder lassen die Einführung neuer, an das ›Jetzt‹ angepaßter Bezugssysteme als notwendig erscheinen. Auch etwaige Erstarrungstendenzen schränken die Übertragbarkeit der Bilder jedoch grundsätzlich nicht ein, sondern schaffen für neue Anwendungen eine vertraute Basis, die den parallel ablaufenden Veränderungsprozeß proportional von seiner Abweichung vom Bekannten um so mehr ins Bewußtsein hebt, gleichzeitig aber die mythische Struktur erheblich verändern kann. So zeigt die Übertragung des Bildes der vom Licht verführten Motten von den Republikgegnern auf die Proletarier, wie die moralische Qualität des Lichts sich durch die Beziehung des Motivs auf eine andere gesellschaftliche Gruppe schlagartig ins Gegenteil verkehrt. Hier vollzieht sich der Übergang von der kulturellen Dynamik des Symbols zu derjenigen der symbolisch verbrämten Sinneseindrücke: Licht und Finsternis sind letztlich weder in bezug auf die Besetzung einzelner Lichtträger konstant, noch in bezug auf die Strukturen des hellen bzw. des finsteren Elementes selbst. In äußerster Konsequenz kann auch das Licht negativ, da falsch instrumentalisiert sein, ebenso wie die Finsternis als Zeichen der Wiederherstellung einer natürlichen Ordnung positiv sein kann. Die Bindung an ein kulturell definiertes System bestimmt somit in hohem Maße auch die ethische Wertigkeit der Finsternis und vor allem des Lichts: Die Trennung von sichtbarem und transzendentem Licht hat ihre Wurzeln in der Unterscheidung zwischen dem diesseitigen *lumen* und dem göttlichen Licht *lux*, wobei letzteres auch die unmittelbare Quelle des Verstandeslichts *lumen naturale* bildet. Die seit Descartes betriebene Aufwertung und Emanzipation des *lumen naturale* und die Symbolisierung und Spiritualisierung des natürlichen (Sonnen-)Lichts fließen gleichermaßen in den naturmystisch überhöhten Lichtmythos der Französischen Revolution ein. Dagegen ist im Kontext des linearen Fortschrittsdenkens des 19. Jahrhunderts eine enorme Aufwertung des künstlichen, massenindustriell reproduzierbaren Lichts zu beobachten, die mit dem idealistischen Begriff der philosophischen *lumières* nicht mehr übereinstimmt. Darin manifestiert sich ein Paradigmenwechsel in der Wahrnehmung des Lichts: Die *lumières* konnten anders als im 18. Jahrhundert immer weniger als einigende Kraft fungieren. Daraus ent-

stand auf der politisch-metaphorischen Ebene ein tiefgreifender Konflikt zwischen natürlichem und künstlichem Licht: So erscheint in der Bildsprache des späten 19. Jahrhunderts das sich als technischer Effekt verselbständigende künstliche Licht viel eher als Symbol der Zerstreuung und Desorientierung denn des Erkenntnisgewinns. Das gerade unter diesen Umständen erheblich gesteigerte Bedürfnis nach der allumfassenden Definition des Lichts der Wahrheit emanzipierte sich folglich vom sichtbaren Licht: Das Licht der Wahrheit in der Dreyfusaffäre etwa bleibt auch am hellen Tage verborgen, solange es nicht durch den Spiegel der Wahrheit, also durch Erkenntnisfähigkeit und -willen, reflektiert wird. Die Überhöhung der Sonne in der Bildsprache der Anarchisten und Sozialisten verleiht dagegen dem natürlichen Licht an sich eine übernatürliche Qualität, um die Existenz einer absoluten, übergeordneten Wahrheit darzustellen und damit ein übersteigertes Licht, das nicht mehr an regulier- bzw. manipulierbare künstliche Lichtquellen gebunden ist[14]. Diese tiefgreifende Diskrepanz in der Empfindung und metaphorischen Aufladung von natürlichem und künstlichem Licht ist um so mehr zu betonen, als der mehr oder weniger widerstandslose Übergang vom philosophisch-transzendenten Begriff der *lumières* zur materialistischen Symbolik der Großstadtausleuchtung des 20. Jahrhunderts ein kaum diskutierter Allgemeinplatz innerhalb der Kulturwissenschaften ist[15].

Statt dessen konnte am Beispiel des sozialkritischen Diskurses im Frankreich der Jahrhundertwende eine äußerst problematische und konfliktreiche Konstellation beobachtet werden, in der die fehlende Übereinstimmung über

[14] Die kulturphilosophisch weiterentwickelte Konzeption von *lux* und *lumen*, also der Verwirklichung des geistigen Lichtes im sichtbaren, findet durch die Entdeckung der nicht wahrnehmbaren Formen des Lichts, wie etwa der Röntgenstrahlen, ihre naturwissenschaftliche Entsprechung. Vgl. dazu DÉSILE, Généalogie; BLÜHM, LIPPINCOTT, Light, S. 38. Nicht zuletzt die Revolution der Wahrnehmung am Ende des 19. Jahrhunderts angesichts neuer Formen der abstrakten Darstellung ist hierbei von Bedeutung.

[15] Von einem nahezu reibungslosen Übergang spricht etwa HICK, Geschichte der optischen Medien, S. 136: »auch das Konzept der epistomologischen Erleuchtung [wird] zunehmend säkularisiert. Es findet mit der ›Aufklärung‹ seinen rational und anthropozentrisch gewendeten programmatischen Ausdruck, um im 19. Jahrhundert schließlich zunächst in einer apotheotischen Feier des irdischen Lichtes zu münden, die zum Ausgang des 20. Jahrhunderts von der Hypertropie des künstlichen, vom Menschen geschaffenen Lichtes abgelöst wird«. In eine ähnliche Richtung weist die Annahme von Werner OECHSLIN, Licht: Ein Gestaltungsmittel zwischen Vernunft und Gefühl / Light. A Means of Creation between Reason and Emotion, in: Daidalos 27 (1988), S. 23: »Das ›fiat lux‹ hat alle Profanierungen bis zur Elektrifizierung und zur Lichtreklame überdauert«. Zur Ambivalenz der politischen Lichtmetapher im 20. Jahrhundert vgl. dagegen Karin HIRDINA, Janis AUGSBURGER (Hg.), Schönes gefährliches Licht: Studien zu einem kulturellen Phänomen, Stuttgart 2000. Speziell zu den 20er Jahren vgl. Anne HOORMANN, Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik, München 2003. Zur lichtsymbolischen Verankerung der Symbolik des Dritten Reichs vgl. u. a. Anne KRAUTER, Die Schriften Paul Scheerbarths und der Lichtdom von Albert Speer – ›Das große Licht‹, Diss., Univ. Heidelberg, 2004: www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/4903; Albrecht THÖNE, Das Licht der Arier. Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus, München 1979.

die Natur des zu erstrebenden Lichts voll und ganz zum Tragen kommt. Die Gegensätze zwischen Tradition und Fortschritt, Rückkehr zur vermeintlichen Geborgenheit der Natur einerseits und der Feier einer von den Kriterien der Machbarkeit durchdrungenen Technikeuphorie andererseits spiegeln gleichzeitig ein Grundphänomen der Licht-Finsternis-Symbolik: Diese bezieht ihre ungebrochene Bedeutung und einzigartige Stellung offenbar gleichermaßen aus christlich-apokalyptischen Traditionen wie diesseitig-utopischen Entwürfen. Mehr noch: Die oft untrennbare Verschmelzung beider Vorstellungen führt zu einer doppelt autorisierten Rückbindung des semantischen Paares Licht und Finsternis, da es sowohl das mythische als auch das visionäre Denken anspricht. Namentlich die Sonnensymbolik gründet ihren Universalitätsanspruch sowohl auf die Stellung des unverrückbaren, fixen Lichtzentrums, als auch auf das Urbild der ewigen Wiederkehr, die sich in der unsterblichen Metapher des Sonnenaufgangs ausdrückt. Das Bild der Lichtbewegung wirkt überdies unmittelbar auf den politischen Revolutionsbegriff und die Gesetzmäßigkeit der Veränderung ein, was in der Rezeption durch sozialistische und anarchosyndikalistische Reformbestrebungen des späten 19. Jahrhunderts letztlich jedoch wieder auf eine Erfüllung der Geschichte – und damit ein statisches, in sich vollendetes Gesellschaftsmodell – hinausläuft. Diese Gegensätze bezeichnet Foucault als *espaces de dissension*[16], die als sich aneinander reibende Bruchstellen verschiedener, fortdauernder Entwicklungsstufen – der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, wenn man so will – die Rezeption der lange vor den Diskursen gespeicherten Bildern so überaus fruchtbar machen. Darauf beruhen Vielfalt und Komplexität der Licht-Finsternis-Metaphorik.

Traditionelle und moderne Ausprägungen der Licht- und Finsternissymbolik lassen sich in der Bildpublizistik zwischen 1871 und 1914 in so einzigartiger Konzentration beobachten wie in kaum einer anderen Epoche: Festgefügte Rollen und Zuweisungen werden durch neue Verknüpfungen ersetzt und bereichert, mythische und mythologische Verbrämungen müssen ihre Gültigkeit angesichts des technischen Fortschritts unter Beweis stellen.

»Licht« kann hierbei je nach Kontext und Manifestation ein religiöses Phänomen sein, in dem sich immaterielle Qualitäten offenbaren, wie auch eine Errungenschaft der technisch-materiellen Revolution und schöpferischen Emanzipation.

Dennoch führt jede Neubesetzung der Lichtmetapher ihren Anspruch unmittelbar auf die Urerfahrung der natürlichen und – in ideologischer Übersteigerung – der ersten mythischen Lichtwerdung zurück – und damit auch zu einer offenbar tief verwurzelten Rückbindung von politischen und sozialen Veränderungsprozessen an Naturereignisse und -gewalten.

[16] Vgl. Foucault, Archéologie, S. 199f.

In der Bildpublizistik überschneidet sich die Illustration von Fakten mit der Allegorisierung von Realität und der bildkritischen Aufarbeitung von Abläufen auf besonders brisante Art und Weise. Vor allem die Karikatur mit ihrer Neigung zu deformieren, zu vereinfachen und grundsätzlich in Frage zu stellen, bündelt die unmittelbaren Erfahrungen komplexer kultureller und politischer Entwicklungen wie in einem Brennglas. In einem vielschichtigen Wechselspiel, das durch verschiedene kulturelle Interaktionen bestimmt wird, multiplizieren sich dynamische Symbolkonstrukte in immer neuen Kontexten, die sich parallel zur enormen Erweiterung der politischen Öffentlichkeit fortschreiben und so beleuchten, wie der politisch-soziale und wissenschaftlich-technische Fortschritt der Republik und der von ihr vereinnahmten Verwirklichung der *lumières* sich im Bewußtsein einer ganzen Epoche niederschlägt.

11. KÜNSTLERVERZEICHNIS

Dieses Verzeichnis listet in alphabetischer Reihenfolge alle Künstler auf, deren Graphiken, Karikaturen, Gemälde oder Skulpturen in der Arbeit beschrieben oder erwähnt werden. Auf die reiche Bibliographie, die es zu einigen berühmten Künstlern selbstverständlich gibt, wird hier nicht verwiesen. Nur teilweise leserliche Signaturen, auf die an entsprechender Stelle im Abbildungsverzeichnis verwiesen wird, finden sich hier nicht.

Als Basiswerke dienen in bezug auf die Karikaturisten:
Inventaire du fonds français (IFF), graveurs, après 1800. Paris, Bibliothèque nationale, cabinet des estampes, 1930–1985.
OSTERWALDER, Marcus, Dictionnaire des illustrateurs. 1800–1914, Paris 1983 (abgekürzt mit O I).
DERS., Dictionnaire des illustrateurs. 1890–1945. XX^{e} siècle. Première génération, Neuchâtel 1992 (abgekürzt mit O II).
SOLO, SAINT-MARTIN, Catherine, 5000 dessinateurs de presse et quelques supports. En France de Daumier à nos jours, Paris 1996 (abgekürzt mit SOLO).

Ergänzend wurde herangezogen:
BÉNÉZIT, Emmanuel, Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays. Nouvelle édition entièrement refondue, revue et corrigée, 10 Bde., Paris 1976 (abgekürzt mit BÉNÉZIT).
Hierauf wurde bei Karikaturisten dann zurückgegriffen, wenn in den beiden genannten Referenzwerken keine oder nur sehr geringe Angaben zu finden waren und zudem, um unklare Identitäten zu bestimmen.

Gliederung:
Künstler, die ausschließlich mit einem bestimmten Pseudonym signiert haben, nie aber mit ihrem bürgerlichen Namen, werden auch unter ihrem Hauptpseudonym in der Liste aufgeführt, mit Verweis auf den bürgerlichen Namen. Beispiel: Draner = Renard, Jules. Weitere, seltener verwendete Pseudonyme eines Künstlers werden, sofern mindestens eines der zitierten Bilder damit signiert ist, mit Verweis auf das Hauptpseudonym oder den bürgerlichen Namen in eckigen Klammern zusätzlich erwähnt. Beispiel: [Paf: vgl. Draner], [Saïd: vgl. Lévy, Alphonse].

Agard, Charles-Jean: 3.1.1866–1950.
Französischer Maler.
BÉNÉZIT, Bd. 1, S. 52.

Asmodée = Machaux, Adrien: Reims, 1878–1962, Reims.
Signiert auch AM. Pseudonyme auch: Adrien Méria, Weal, Astaroth, Dayle, Héma, Ratichon.
Maler, Karikaturist, Plakatkünstler, Journalist, Redakteur und Schriftsteller.
Gründet *La Gifle* (1908) und *Le Cri* (1909).
Tätig u. a. für *Le Rire*, *La Caricature*, *La Calotte* (1907).
SOLO, S. 676.

Bala d'Eche
Tätig für *Le Triboulet*.
SOLO, S. 34.

Balluriau, Jean-Baptiste: 1860–1917, Paris.
Signiert Paul Balluriau.
Autodidaktischer Illustrator und Karikaturist.
Tätig u. a. für *Gil Blas illustré*, *Le Petit Bleu de Paris*, *L'Assiette au beurre*, *Le Rire*.
SOLO, S. 34f.
(Abb. 69, 70.)

Baric, Jules: Sainte-Catherine-de-Fierbois, 1830–1905, Montmartre.
Pseudonyme: J. J. Antoine, Craïb, Julius Altkind, Croïlo.
Karikaturist und Illustrator.
Tätig u. a. für *Le Charivari.*
Solo, S. 37f.

Barré, Raoul: Montreal 29. 1. 1874–1932.
Pseudonym auch: Varb.
Karikaturist und Cartoonist.
Tätig u. a. für *Le Sifflet* (1898).
Solo, S. 39; O II, S. 62.

Belloguet, André
Signiert auch: Belloquet.
Lithograph und Karikaturist.
Tätig u. a. für *L'Éclipse*, *Le Grelot*, *Le Cri-Cri.*
Solo, S. 47.

Bernay, Paul: ?–1885.
Pseudonym auch: Candide.
Karikaturist, Lithograph, Silhouettenkünstler, Bilderbuchillustrator.
Tätig u. a. für *Le Grelot, La Lune rousse*, *Le Sifflet.*
Solo, S. 56.

Bertall = Arnoux, Charles-Albert de: Paris, 1820–1882, Soyons.
Sein Künstlername stellt ein Anagramm aus seinem zweiten Vornamen dar.
Illustrator, Karikaturist, Plakatkünstler und Fotograf.
Solo, S. 56f.

Blass, (J.) = Douat, Albert: Bordeaux 1847–1892.
Signiert J. Blass.
Pseudonyme auch: Bourgevin, Gibet, Pouf, Spoer.
Illustrator und Karikaturist.
Tätig u. a. für *Le Grelot*, *Le Triboulet*, *Le Courrier français*, *La Comédie politique*, *Le Pilori*, *Le Figaro.*
Gründet 1877 *L'Éclair.*
Solo, S. 65.
(Abb. 16, 54.)

Blondel: Möglicherweise identisch mit Blondel, Carl-Albert: Stellt Anfang des 20. Jahrhunderts in Paris aus.
Bénézit, Bd. 2, S. 91.

[Bobb: vgl. Morland, Valère]

Bonhomme, Jacques: Vermutlich ein Pseudonym, in keinem Referenzwerk verzeichnet.

Bréger, A. E.
Pseudonym auch: Tel.
Karikaturist und Plakatkünstler.
Tätig für *Le Pèlerin* (1913).
Solo, S. 626.
(Abb. 35.)

Brousset, B.
Tätig für *Le Pèlerin.*
Solo, S. 82.
(Abb. 92.)

Cadel, Eugène: Paris, 1867–1940, Paris.
Maler, Karikaturist, Plakatgestalter.
Tätig u. a. für *Le Rire*, *L'Assiette au beurre.*
Solo, S. 90; O II, S. 208.
(Abb. 311.)

Caillebotte, Gustave: Paris, 19. 8. 1848–21. 2. 1894, Gennevilliers.
Maler und Kunstmäzen.
Bénézit, Bd. 2, S. 447f.

Caran d'Ache = Poiré, Emmanuel: Moskau, 1858–1909, Paris.
Entstammt einer in Rußland ansässigen französischen Familie.
Sein Künstlername bedeutet auf russisch »Bleistiftstummel«.
Karikaturist, Autor von Bildergeschichten und Cartoons, Silhouettenkünstler.
1898 Mitbegründer von *Psst...!*
Tätig u. a. für *L'Éclipse*, *La Caricature*, *L'Écho de Paris*, *Le Rire*, *L'Assiette au beurre.*
Solo, S. 100–102.

Carrier, Ed
Karikaturist und Autor von Bildergeschichten.
Tätig u. a. für *L'Assiette au beurre.*
Solo, S. 109.

Cham = Comte de Noé, Amédée: 26. 1. 1818 oder 1819–Sept. 1879, Paris.
Karikaturist und Illustrator.
Nach 1870 u. a. tätig für *Le Charivari.*
Solo, S. 116; O I, 230.
(Abb. 5, 7, 9, 23, 24, 88, 89.)

[Chanteclair: vgl. Cohl, Émile]

Charvic
Solo, S. 124.

Chevalier, Louis
Wahrscheinlich identisch mit Chevalier, Louis Marie Jean-Baptiste.
Tätig u. a. für *Le Sifflet* (1898–1899).
BÉNÉZIT, Bd. 2, S. 718; Solo, S. 129.
(Abb. 75.)

Chifflard, M. = Chifflart, Nicolas-François: Saint-Omer, 21. 2. 1825–19. 3. 1901, Paris.
Maler und Graphiker.
Tätig u. a. für *Le Monde illustré*.
BÉNÉZIT, Bd. 2, S. 726; IFF, Bd. 4 S. 1526–1528; O I, S. 236.

Christian: Möglicherweise identisch mit Christian, Paul Marie Bernard, der am Salon von 1876 debütierte.
BÉNÉZIT, Bd. 3, S. 19.
(Abb. 48.)

Clément, Jean: Wahrscheinlich identisch mit Clément, Jean-Jacques: Neapel, 15. 1. 1872–?
Maler und Graphiker.
Solo, S. 132; Bénézit, Bd. 3, S. 61.
(Abb. 312)

Clésinger, Jean, Baptiste-dit Auguste: Besançon, 20. 10. 1814–6. 1. 1883, Paris.
Maler und Bildhauer.
BÉNÉZIT, Bd. 3, S. 68.

Cochin, Charles Nicolas le jeune: Paris, 1715–1790, Paris.
Maler und Stecher, Graphiker.
BÉNÉZIT, Bd. 3, S. 83f.

Cohl, Émile: Eigentlich Courtet, Émile: Paris, 1857–1938, Villejuif.
Pseudonym für *La Libre Parole illustrée*: Chanteclair.
Karikaturist und Pionier des französischen Animationsfilms.
Seit 1883 Chefredakteur von *La Nouvelle Lune*.
Tätig u. a. für *Le Rire*, *Le Chat noir*.
Solo, S. 135.
(Abb. 14, 45, 52.)

Couturier, Édouard: Paris, 1869–1935, Paris.
Karikaturist und Gestalter von Ansichtskarten.
Tätig u. a. für *Le Chambard socialiste*, *Le Rire*, *La Feuille*, *Le Petit Bleu de Paris*, *Le Sifflet*, *Le Fouet*, *Les Temps nouveaux*, *L'Assiette au beurre*, *Le Cri de Paris*.
Solo, S. 144.
(Abb. 90.)

Dalou, Aimé-Jules: 31. 12. 1838–15. 4. 1902.
Bildhauer.
BÉNÉZIT, Bd. 3, S. 334.

Darjou, Alfred: Paris, 1832–1874.
Karikaturist, Illustrator, Plakatgestalter.
Tätig u. a. für *Le Charivari*, *La Lune*, *L'Éclipse*, *Le Grelot*.
Solo, S. 154.
(Abb. 4.)

Daumier, Honoré: Marseille, 26. 2. 1808–11. 2. 1879, Valmondois.
Karikaturist und Maler.
Nach 1870 u. a. tätig für *Le Charivari*, *Le Peuple souverain*, *La Vie moderne*, *Le Grelot*.
Solo, S. 155–159; O I, 290f.
Werkverzeichnisse: DELTEIL, SCHRENK.
(Abb. 3.)

Debat-Ponson, Édouard-Bernard: Toulouse, 25. 4. 1847–29. 1. 1913, Paris.
Maler.
BÉNÉZIT, Bd. 3, S. 405.
(Abb. 72.)

Delannoy, Aristide: 31. 7. 1874–5. 5. 1911, Paris.
Pseudonym auch: P. Sec.
Karikaturist und Graphiker.
Tätig u. a. für *Gil Blas illustré*, *La Caricature*, *Le Cri de Paris*, *L'Assiette au beurre*, *Le Rire*, *Les Temps nouveaux* (1905–1911), *La Voix du peuple* (1906), *L'Humanité* (1908), *Le Courrier français*.
Solo, S. 164f.; O II, 287f.
(Abb. 58.)

Draner = Renard, Jules: Liège, 11. 11. 1833–1926, Paris.
Anm.: Nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Schriftsteller Jules Renard (1864–1910).
Der Künstlername stellt ein Anagramm aus dem Nachnamen dar.
Pseudonym auch: Paf.
Illustrator und Karikaturist.
Tätig u. a. für *Le Charivari*, *L'Éclipse*, *La Caricature*, *Le Petit Bleu de Paris*.
Solo, S. 189f.; O I, S. 324.
(Abb. 6, 27.)

Duplessis, Joseph-Siffrède: Carpentiers, 22. 9. 1725–1. 4. 1802, Versailles.
BÉNÉZIT, Bd. 4, S. 33f.

Edward, George: Sète (Hérault), 21.4.1866–?
Signiert auch George-Edward.
Illustrator und Karikaturist.
O II, S.352; Bénézit, Bd.4, S.676.

Fau, Fernand: Poitiers, 1858–1919, Paris.
Pseudonyme: Poitevin, Fô, Phô.
Karikaturist, Maler, Autor von Bildergeschichten. Illustrator.
Tätig u.a. für *Le Rire*, *Le Courrier français*.
Solo, S.219.

Fevre, D.
Wahrscheinlich identisch mit: de Feure, Georges (eigentlich Georges Joseph von Sluijters): Paris, 6.9.1878–26.11.1943, Paris.
Maler und Graphiker holländischer Abstammung.
Tätig u.a. für *Le Courrier français*.
Bénézit, Bd.4, S.350; Solo, S.225.

Forain, Jean-Louis: Reims, 23.10.1852–11.7.1931, Paris.
Pseudonyme auch: For, A. Zut.
Karikaturist, Graphiker und Illustrator.
Mitbegründer des Anti-Dreyfus-Magazins *Psst!...*
Tätig u.a. für *L'Éclipse*, *La Journée*, *Le Figaro*, *Gil Blas*, *L'Écho de Paris*, *L'Assiette au beurre*, *Le Témoin*.
Solo, S.231f.; O I, S.376f.
(Abb.99.)

Gallo, Armand
Pseudonyme auch: Gallarmand, Larmand.
Tätig u.a. für *L'Assiette au beurre*.
Solo, S.250.
(Abb.91.)

Gilbert-Martin, Charles: 26.8.1839–Juli 1905, Paris.
Karikaturist, Schriftsteller, Journalist.
Gründer von *Le Don Quichotte*.
O I, S.428; Solo, S.267f.

Gill, André = Gosset de Guines, André: Paris, 17.10.1840–1.oder 2.5.1885.
Maler, Karikaturist und Journalist.
Gründer und Herausgeber von *La Lune*, *L'Éclipse*, *La Petite Lune*.
O I, S.429; Solo, S.269f.
(Abb.21, 22, 41, 42, 44.)

Girard, Eugène: Paris 1806–1881, Paris.
Karikaturist, Stecher, Porträtist, Kostümbildner.
Tätig u.a. für *La Caricature*.
Solo, S.271f.

Gottlob, Fernand: Paris, 1873–1935, Paris.
Karikaturist und Illustrator.
Tätig u.a. für *Le Rire*, *Le Sifflet* (1898), *L'Assiette au beurre*, *Pages folles*, *Gil Blas illustré*. Solo, S.277.
(Abb.36.)

Goussé, Henri: Gémozac, 1872–1914.
Karikaturist, Illustrator, Plakatkünstler.
Tätig u.a. für *L'Assiette au beurre*, *Le Rire*, *Le Cri de Paris*.
Solo, S.280.

Grandjouan, Jules-Félix: Nantes, 22.12.1875–12.11.1968.
Karikaturist, Graphiker und Plakatkünstler.
Tätig u.a. für *L'Assiette au beurre*.
Solo, S.283f.; O I, S.445.
(Abb.78, 79, 84, 84.)

Grandville, Jean-Ignace Gérard: Nancy, 1803–1847, Vanves.
Zeichner, Aquarellist, Lithograph, Buchillustrator und Karikaturist.
Tätig u.a. für *La Caricature* (1830–1839), *Le Charivari*.
Solo, S.285f.

Grippa, A. = Lafosse, Georges: 1844–1880.
Karikaturist.
Zunächst überzeugter Republikaner, wendet sich dann aber den Monarchisten zu.
Tätig u.a. für *Le Charivari*, *La Caricature*, *Le Triboulet*.
Solo, S.370.
(Abb.39.)

Gumery, Adolphe: Paris, 1861–1918, Paris.
Maler, Karikaturist und Illustrator.
Tätig u.a. für *Le Rire*.
Solo, S.300.

Habert, Eugène: Paris, ?–August 1916, Saint-Jean-le-Thomas.
Maler, Graphiker und Dekorationsmaler.
Tätig u.a. für *Le Courrier français*.
Bénézit, Bd.5, S.339; Solo, S.303.
(Abb.2.)

Hadol, Paul: Rouen, 1835–1875, Paris.
Pseudonym auch: Job.
Karikaturist und Illustrator.
Tätig u. a. für *Le Charivari*, *L'Éclipse*, *Almanach de l'Éclipse*.
O I, S. 475.

Haenen, oder Haenens, Frédéric de.
Niederländischer Illustrator, zwischen 1882 und 1885 in Paris.
Tätig u. a. für *L'Illustration*.
IFF, Bd. 10, S. 95.

Hawkins, Louis Welden: Stuttgart, 1849–1910, Paris.
Maler und Graphiker. Gebürtiger Brite, aufgewachsen in Deutschland, seit 1895 naturalisierter französischer Staatsbürger.
Als Graphiker tätig für *La Volonté*.
Bénézit, Bd. 6, S. 814.

Heidbrinck, Oswald: 1860–5. 3. 1914, Paris.
Karikaturist, Illustrator und Plakatkünstler.
Tätig u. a. für *Le Courrier français*, *Le Rire*, *Le Charivari*, *Les Temps nouveaux*, *L'Assiette au beurre*.
Solo, S. 310f.; O I, S. 486.
(Abb. 83, 96.)

Hellé = Laclôtre, André: Paris, März 1871–29. 12. 1945, Paris.
Maler, Theaterdekorateur, Kostümbildner, Illustrator und Karikaturist.
Tätig u. a. für *Le Rire*, *La Caricature*, *L'Assiette au beurre*, *Pages folles*.
Solo, S. 311f.; S. OII, 510f.
(Abb. 102.)

Hénault, Jules: 1859–?
Karikaturist und Graphiker.
Tätig u. a. für *L'Assiette au beurre*, *Les Temps nouveaux*.
Solo, S. 312.
(Abb. 26.)

Henriot = Maigrot, Henri: Toulouse, 1857–1933.
Pseudonym auch: Pif.
Karikaturist und Illustrator, ab 1890 Direktor von *Le Charivari*.
Tätig für *Le Charivari*, *L'Événement*, *Le Petit Bleu de Paris*, *Le Pèlerin*.
Solo, S. 313f.; O I, S. 492.

Hermann-Paul = Hermann, René-Georges Paul: Paris 1874–Juli 1940.
Signiert auch: HP.
Karikaturist und Illustrator.
Tätig u. a. für *Le Courrier français*, *Le Rire*, *Le Cri de Paris*, *Le Petit Bleu de Paris*, *Le Figaro*, *L'Assiette au beurre*, *Les Temps nouveaux*, *Le Témoin*.
Solo, S. 317f.; O I, S. 496f.

Hope = Choubrac, Léon: Paris, 1847–1885, Paris.
Karikaturist, Illustrator und Plakatgestalter.
Tätig u. a. für *L'Éclipse*, *Le Chat noir*.
Solo, S. 322.
(Abb. 94.)

Ibels, Henri-Gabriel: Paris, 30. 11. 1867–Februar 1936.
Maler, Illustrator, Karikaturist, Plakatkünstler.
Gründet 1898 *Le Sifflet*.
Tätig u. a. für *L'Écho de Paris*, *Le Cri de Paris*, *L'Assiette au beurre*, *Le Rire*, *Le Gil Blas*.
Solo, S. 331f.; O I, S. 523.
(Abb. 32, 64, 74.)

Isoré, Luis
Karikaturist.
Gründet 1882 *La Halle aux charges*.
Solo, S. 338.

Jankowski, Ch.-B.
Tätig u. a. für *L'Assiette au beurre*.
Solo, S. 342.
(Abb. 103.)

Jehannet = Petitjean, Honoré: 1854–1929.
Pseudonym auch: Petit Jean.
Karikaturist und Graphiker.
Tätig u. a. für *Le Rire*, *L'Assiette au beurre*, *Le Témoin*, *Les Temps nouveaux*.
Solo, S. 510.

[Job: Vgl. Hadol, Paul]

Jossot, Gustave-Henri: Dijon, 1866–1951, Algerien.
Maler, Karikaturist, Plakatkünstler, Illustrator und Autor.
Tätig u. a. für *Le Rire*, *Le Cri de Paris*, *L'Assiette au beurre*, *Les Temps nouveaux*.
Solo, S. 355.

Jouve, Paul: 1878–1973.
Maler, Bildhauer, Tierzeichner, Illustrator, Karikaturist.
Tätig u. a. für *L'Assiette au beurre.*
Solo, S. 360; O II, S. 577.

[Kab: Vgl. Morland, Valère]

Kauffmann, Peter Paul: Belfort, 8. 7. 1849–?
Illustrator und Karikaturist.
Tätig u. a. für *Le Charivari, La Caricature.*
Solo, S. 363; O I, S. 546.
(Abb. 20)

Klenck, Paul: Basel, 1844–?
Pseudonyme auch: Kape, Tapdur, Filozel.
Illustrator und Karikaturist.
Tätig u. a. für *Le Cri-Cri, Le Courrier français.*
Solo, S. 366; Bénézit, Bd. 6, S. 241.

Kupka, František: Opocno, 1871–1957, Puteaux.
Maler und Graphiker, Illustrator, Plakatkünstler, Autor und Karikaturist.
Solo, S. 367; Bénézit, Bd. 6, S. 337–339.
(Abb. 31.)

Ladreyt, Eugène: Sauzet, 1832–?
Karikaturist und karikaturistischer Bildhauer.
Gründet die Magazine: *Guguess!* (1870) und *Rigoletto* (1871).
Tätig u. a. für *Le Grelot, La Nouvelle Lune.*
Solo, S. 369.

Lamouche, Eugène, 1864–?
Karikaturist.
Pseudonyme auch: E. Mille, Lek.
Tätig u. a. für *Le Courrier français, La Journée, L'Éclipse, La Silhouette, La Caricature, Le Charivari.*
Solo, S. 372.

Launay = Viellard, Fabien: Paris, 1877–1904, Paris.
Signiert oft: L. Pseudonym auch: Jacquet.
Karikaturist, Werbegraphiker und Illustrator.
Tätig u. a. für *Le Rire, L'Assiette au beurre.*
Solo, S. 377.

Léandre, Charles: 1862–1934, Paris.
Maler und Karikaturist.
Tätig u. a. für *Le Rire, Gil Blas illustré, Le Figaro, Le Cri de Paris, La Feuille, Le Petit Bleu de Paris, L'Assiette au beurre, Le Courrier français.*
Solo, S. 380f.
(Abb. 98.)

Lebasque, Henri: 25. 9. 1865–August 1937.
Maler und Graphiker.
Bénézit, Bd. 8, S. 373f.

Lefebvre, Jules: Tournon, 14. 3. 1836–24. 2. 1911, Paris.
Porträtist und Genremaler.
Bénézit, Bd. 6, S. 534f.

Lefman
Tätig für *Le Grelot.*
Solo, S. 385.
(Abb. 8.)

Legrand, Louis: 23. 9. 1863–12. 6. 1951.
Maler, Karikaturist und Illustrator.
Tätig u. a. für *La Journée, Le Courrier français, Gil Blas illustré.*
Solo, S. 386; O I, S. 605.
(Abb. 1.)

Lemaire:
Stecher, Anfang des 19. Jahrhunderts in Paris nachgewiesen.

Lemot, Valentin-Achille 1847–1909.
Signiert meist: A. Lemot.
Pseudonyme auch: Lilio (für *Le Triboulet*), Uzès. Manche Zeichnungen sind auch mit »U« signiert oder zeigen eine schwarze Katze.
Karikaturist und Illustrator. Schüler von André Gill.
Tätig u. a. für *Le Courrier français, L'Éclipse, Le Charivari, Le Triboulet, Le Pélerin.*
Solo, S. 388; IFF, Bd. 8, S. 495.
(Abb. 17, 33, 34, 37.)

Lepetit, Alfred: 8. 6. 1841–15. 11. 1909.
Signiert meist Alfred Le Petit. Pseudonyme auch: Caporal, Le Grand, Zut.
Maler, Karikaturist, Chansonnier.
Künstlerische Leitung von *La Charge* (1870–1871). Gründet *Le Pétard* (1877–1879), *Le Sans-Culotte* (1878–1879), *La Charge* (1888), *L'Étrille* (ab 1898).

Tätig u. a. für *L'Éclipse, Le Grelot, Le Charivari, La Nouvelle Lune, L'Assiette au beurre.*
SOLO, S. 391f.; O I, S. 622.
(Abb. 18, 28, 50.)

Lévy, Alphonse: Marmoutier 1845–1918, Alger.
Pseudonyme auch Coco und Saïd.
Karikaturist, Cartoonzeichner, Illustrator und Plakatkünstler.
Tätig u. a. für *L'Éclipse, La Caricature, Le Rire.*
SOLO, S. 396.

[Lilio: Vgl. Lemot]

Lix, Frédéric: Strasbourg 1830–1897, Paris.
Maler, Graphiker, Illustrator.
Tätig u. a. für *Le Monde illustré.*
SOLO, S. 399f.

Luce, Maximilien: Paris, 1858–1941, Paris.
Neoimpressionistischer Maler, Illustrator und Karikaturist.
Tätig u. a. für *Le Père peinard, Le Chambard socialiste, Les Temps nouveaux, La Feuille, La Voix du peuple.*
SOLO, S. 405; BÉNÉZIT, Bd. 7, S. 7f.

Lunel, Ferdinand: Paris, 1857–1938, Boulogne-sur-Mer.
Karikaturist, Plakatkünstler, Schriftsteller.
Tätig u. a. für *Le Courrier français, Le Rire.*
SOLO, S. 406.

Luque, Manuel: Almeira, 1854–?
Spanischer Karikaturist, Pressezeichner und Illustrator.
Tätig u. a. für *La Caricature.*
SOLO, S. 407.

Maillet, Joseph oder Jean-Joseph: Paris, 1751–31. 5. 1811, Paris.
Stecher.
BÉNÉZIT, Bd. 7, S. 75.

Martial: Potémont, Adolphe Martial: Paris, 1828–1885, Paris.
Karikaturist und Graphiker.
Tätig u. a. für *La Bataille.*
SOLO, S. 423.
(Abb. 111.)

Maurin, Charles: 1856–1914.
Karikaturist und Graphiker.
Tätig u. a. für *Les Temps nouveaux, Almanach du Père peinard.*
SOLO, S. 428.

Métivet, Lucien: Paris, 1863–1932, Versailles.
Pseudonym auch: Luc.
Karikaturist.
Tätig u. a. für *Le Rire, L'Assiette au beurre.*
SOLO, S. 434f.

Meyer, Henri: Mulhouse, 1844–?
Pseudonym auch: Reyem.
Karikaturist und realistischer Illustrator.
Tätig u. a. für *Le Sifflet.*
SOLO, S. 436.
(Abb. 61, 66.)

Mirande, Henri: Levallois-Perret, 1877–1955, Paris.
Karikaturist und Maler.
Tätig u. a. für *Le Rire, L'Assiette au beurre.*
SOLO, S. 442.

Mobb: In keinem Referenzwerk verzeichnet.

Moloch = Colomb, Hector: Paris, 1849–1909, Paris.
Karikaturist und Werbegraphiker.
Tätig u. a. für *L'Éclipse, Le Grelot, La Caricature, La Silhouette, Le Chambard socialiste, La Calotte, Le Rire, L'Assiette au beurre.*
SOLO, S. 447.
(Abb. 47, 51, 53.)

Moreau-Nélaton, Adolphe Étienne Auguste: 21. 12. 1859–25. 4. 1927.
Maler und Plakatkünstler.
BÉNÉZIT, Bd. 7, S. 530f.

Morin, Edmond: Le Havre, 1824–1882, Sceaux.
Karikaturist, Pressezeichner und Illustrator.
Tätig u. a. für *Le Monde illustré.*
SOLO, S. 455.
(Abb. 46.)

Morland, Valère: 1846–?
Pseudonyme: Bobb, Lerory, Kab, Valio, Momus.
Karikaturist, Pressezeichner, Illustrator.
Tätig u. a. für *Le Charivari, L'Éclipse, La Caricature, Le Triboulet, Le Pilori, La Silhouette, La Comédie politique.*
SOLO, S. 458; BÉNÉZIT, Bd. 7, S. 549.

Ogé, Eugène
Karikaturist und Plakatkünstler.
Solo, S. 476; Bénézit, Bd. 7, S. 788.

Ola = Olano, David
Karikaturist.
Tätig für *Le Triboulet.*
Solo, S. 477.

[Paf: Vgl. Draner]

Pépin, Édouard. Eigentlich: Guillaumin, Édouard: 1842–?
Karikaturist.
Von 1871–1899 Titelkarikaturist bei *Le Grelot.* Gibt 1899–1900 das Magazin *Le Fouet* heraus.
Tätig u. a. für *L'Éclipse, Le Charivari.*
O I, S. 817; Solo, S. 503f.
(Abb. 29, 30.)

[Petit Pierre: Vgl. Steinlen, Théophile Alexandre]

Pezilla, Mario, ?–?.
Wahrscheinlich Italiener.
Karikaturist.
Tätig für *Le Charivari, La Caricature, Le Rire.*
Solo, S. 513.
(Abb. 87.)

Pilotell = Pilotelle, Georges: Poitiers, 1845–1918, London.
Karikaturist und Illustrator. Engagierter Communarde.
Solo, S. 523f.

Pissarro, Camille: Saint-Thomas (Antillen), 10. 7. 1830–12. 11. 1903, Paris.
Impressionistischer Maler, Graphiker und Illustrator.
Bénézit, Bd. 8, S. 361–364.

Pissarro, Lucien: Paris, 1863–1944, Großbritannien. Sohn von Camille Pissarro.
Maler, Illustrator und Karikaturist.
Tätig u. a. für *Le Courrier français, Le Père peinard.*
Solo, S. 526; Bénézit Bd. 8, S. 364f.

Poncet, Paul:
Karikaturist.
Tätig für *L'Assiette au beurre.*
Solo, S. 532.
(Abb. 97.)

Quinsac, Paul-François: Bordeaux, 1858–?
Tätig für *Le Courrier français.*
Solo, S. 543.

Raïeter, Gaston: 1881–?
Karikaturist.
Tätig u. a. für *L'Assiette au beurre, La Barricade, Les Temps nouveaux, Le Courrier français.*
Solo, S. 539.
(Abb. 59.)

Rault, Louis-Armand: 1847–1903.
Maler und Graphiker.
Bénézit, Bd. 8, S. 618.

Redon, Georges: Paris, 1869–1943, Paris.
Karikaturist, Stecher, Graphiker, Illustrator und Blumenmaler.
Tätig u. a. für *Le Rire, Le Petit Bleu de Paris, L'Assiette au beurre.*
Solo, S. 553; O II, S. 960.
(Abb. 68.)

Renaux: In keinem Referenzwerk verzeichnet.

Robida, Albert: Compiègne, 1848–1926, Neuilly-sur-Seine.
Pseudonym auch: Roby.
Karikaturist, Illustrator, Autor, Silhouettenkünstler.
Gründer von *La Caricature* (1880–1914).
Solo, S. 568.

Roland
Identität unklar, möglicherweise identisch mit dem Blumenmaler Roland, der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachgewiesen ist. Dies würde das auffallende Blumendekor auf der zitierten Karikatur erklären.
Solo, S. 571; Bénézit, Bd. 9, S. 54.

Roubille, Auguste: Paris, 1872–1955, Paris.
Karikaturist, Graphiker, Plakatkünstler, Bühnenmaler.
1903 Mitbegründer von *Le Canard sauvage.*
Tätig u. a. für *Le Courrier français, Le Rire, Le Petit Bleu de Paris, Le Cri de Paris, L'Assiette au beurre, Les Temps nouveaux, Le Témoin* (1906–1910).
Solo, S. 574.

Rysselberghe, Théodore von: 23. oder 28. 12. 1862–13. 12. 1926.
Belgischer Maler und Graphiker.
Bénézit, Bd. 9, S. 206f.

[Saïd: Vgl. Lévy, Alphonse]
Saint-Fourien
Tätig für *La Calotte.*
Solo, S. 582.

Sandy-Hook = Taboureau, Georges: Paris, 1879–1960, Paris.
Karikaturist und Illustrator.
Tätig u. a. für *Le Ruy Blas.*
Solo, S. 587.
(Abb. 107.)

Signac, Paul: Paris, 11. 11. 1863–15. 8. 1935, Paris.
Neo-impressionistischer Maler und Lithograph.
Bénézit, Bd. 9, S. 592–594.

Steinlen, Théophile Alexandre: Lausanne, 10. 11. 1859–14. 12. 1923, Paris.
Pseudonyme auch Petit Pierre, Jean Caillou.
Maler, Graphiker, Plakatkünstler, Karikaturist.
Tätig u. a. für *Le Courrier français, Le Père peinard, La Caricature, Gil Blas illustré, Le Chambard socialiste, Le Rire, Le Triboulet, La Feuille, Le Petit Bleu de Paris, La Voix du peuple, L'Assiette au beurre, Les Temps nouveaux, L'Humanité.*
Solo, S. 618–620; Bénézit, Bd. 9, S. 810–812; O I, S. 1014f.
(Abb. 77, 80, 93, 106, 108, 112–115.)

Stop = Morel-Retz, Pierre Gabriel B. L.: Dijon, 3. 6. 1825–5. 9. 1899, Dijon.
Rechtsanwalt, Maler, Karikaturist, Illustrator.
Tätig u. a. für *Le Charivari.*
O I, S. 1020; Solo, S. 620f.
(Abb. 10, 19.)

Sunyer y Miro, Joaquin (auch: Sunyer Miro oder Sunyer): 1874 oder 1875–1956.
Maler und Graphiker.
Bénézit, Bd. 10, S. 12.

Tiret-Bognet, Georges: Saint-Servan, 1855–1935, Paris.
Pseudonyme auch Bec, G. Té Bé, Ti-Bec.
Karikaturist und Illustrator.
Tätig u. a. für *La Caricature.*
Solo, S. 635.
(Abb. 86.)

Toulouse-Lautrec, Henri de. Eigentlich: Toulouse-Lautrec-Monfa, Henri Marie Raymond de: Albi, 1864–1901, Malromé.
Pseudonym auch: Treclau.
Prägender Maler der Belle Époque, Lithograph und Plakatkünstler.
Solo, S. 639; Bénézit, Bd. 10, S. 245–247.

Tury, Henri:
Tätig für *Le Triboulet.*
Solo, S. 647.

Vallotton, Félix: Lausanne, 1865–1925, Paris.
Maler der Gruppe Nabis, Graphiker und Karikaturist.
Solo, S. 653f.; Bénézit, Bd. 10, S. 383–385.

Valveranne, Louis Joseph Marie Denis: 20. 9. 1870–12. 4. 1943.
Karikaturist, Autor von Bildergeschichten, Illustrator.
Pseudonyme auch: Denis Volx, Don Zed, Es, d'Es, Val, Valdès, Val d'Es, Montelli, Zed.
Tätig u. a. für *Le Triboulet, Le Rire, Pages folles, Le Courrier français.*
O II, S. 1202; Solo, S. 654f.
(Abb. 95, 104.)

Vignola, Amédée
Beginnt seine Karriere als Karikaturist, wendet sich aber ab 1903 der Fotografie zu und gibt das Zeichnen auf.
Tätig u. a. für *La Caricature, Le Charivari, Le Triboulet, Le Pilori.*
Solo, S. 668.

Willette, Adolphe Léon: 31. 7. 1857–4. 2. 1926, Paris.
Pseudonyme auch: Bébé, Cémoi, Louison, Nox, Pierrot, Vendredi.
Graphiker und Karikaturist.
Gründet *Le Pierrot* (1888–1891), *La Vache enragée* (1896–1897), *Le Pied de nez* (1901), *Les Humoristes* (mit Steinlen, 1901).
Tätig u. a. für *Le Figaro, Le Charivari, Le Triboulet, Le Courrier français, L'Écho de Paris, La Libre Parole illustrée, Le Rire, L'Assiette au beurre, Les Temps nouveaux* (1907).
O I, S. 1132; Solo, S. 681f.
(Abb. 11, 101, 105.)

Wuyts, A. G, ?–?.
Tätig u. a. für *Le Libertaire.*
Solo, S. 684.
(Abb. 76.)

12. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Zitiert werden Titel und Untertitel eines Bildes. Besonders ausführliche Bild- und Begleittexte, die in der Untersuchung gekürzt zitiert wurden, werden hier nicht aufgenommen. Nummern von Zeitschriften werden nur angegeben, wenn eine genaue Datumsangabe auf dem Titel fehlt.

Einblattdrucke aus dem Cabinet des estampes et de la photographie entstammen, soweit nicht anders angegeben, der Werksammlung des jeweiligen Künstlers.

Bei Blättern von Honoré Daumier wird die jeweilige Nummer des Verzeichnisses von DELTEIL = D genannt. Verwiesen wird zudem auf das Werk von DUCATEL.

Des weiteren genannt werden Eigentümer und Rechteinhaber der fotografierten Exemplare von Zeitschriften, Zeitungen und Drucken.

Abb. 1 Louis Legrand: À la presse. Fiat lux, in: Le Courrier français, 3.11.1889. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 2 Habert: Notre programme. La Vérité, in: Le Courrier français, 10.11.1884. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 3 Honoré Daumier: Page d'histoire, in: Le Charivari, 16.11.1870. UB Frankfurt.

Abb. 4 Darjou: Revue du mois de mai. Les allumeurs de gaz ayant demandé, eux aussi, à travailler le jour, in: Le Grelot, 4.6.1871. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 5 Cham: Allons, bon! Le gaz qui revient arrêter les affaires!, in: Le Charivari, 23.3.1871. UB Frankfurt.

Abb. 6 Draner: L'Éclairage. Ça parle de civilisation, les Allemands, et ça voudrait nous priver de lumière... Ah! malheur! Et le pétrole donc!, in: Paris assiégé. Scènes de la vie parisienne pendant le siège, Bild 4. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 7 Cham: Le conservateur des musées de la Commune recevant l'insigne de ses attributions, in: Le Charivari, 17.6.1871. UB Frankfurt.

Abb. 8 Lefman: Les Misérables. On demande des juges!, in: Le Grelot, 13.8.1871. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 9 Cham: Le Départ de 1871. Hue donc, pétroleuse!, in: Le Charivari, 3.1.1872. UB Frankfurt.

Abb. 10 Stop: Girouettes et Paratonnerres. Celles-ci sont le jouet des orages. Celui-là nous protège contre eux, in: Le Charivari, 11.3.1872. UB Frankfurt.

Abb. 11 Adolphe Willette: Le Général de Galliffet (Titelbild), in: Le Courrier français, 10.1.1892. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 12 Théophile Alexandre Steinlen: Le Cri des pavés!, in: Le Chambard socialiste, 3.2.1894. Sammlung Daniela Kneißl (D.K.).

Abb. 13 Théophile Alexandre Steinlen: La Sécurité des rues. Grâce à l'attitude pacifique de la police, le Premier Mai s'est passé sans incidents. (Les bons journaux), in: Le Chambard socialiste, 5.5.1894. UB Frankfurt.

Abb. 14 Émile Cohl: L'Ange de la Liberté, in: La Nouvelle Lune, 18.11.1883. Univ. de Lyon II, Bibl. arts et lettres.

Abb. 15 Anonym: Socio, mon ami, encore une ou deux petites retouches comme celle-ci et je crois que notre œuvre sera parfaite!, in: Le Triboulet, 2.7.1882. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 16 Blass: Alexandre et Diogène. – .....? – Ôte-toi de mon soleil!, in: Le Triboulet, 13.5.1880. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 17 Lilio: Du danger des illuminations au pétrole républicain, in: Le Triboulet, 19.7.1885. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 18 Alfred Le Petit: Le Soleil, in: Le Grelot, 10.12.1871. UB Frankfurt.

Abb. 19 Stop: Quand l'un se lève, l'autre se couche, in: Le Charivari, 3.2.1872. UB Frankfurt.

Abb. 20 P. Kauffmann: L'astronome qui se laisse tomber dans un puits, in: Le Charivari, 11.10.1873. UB Frankfurt.

Abb. 21 André Gill: La Fusion. O Sires fondus, Sires coulés!, in: L'Éclipse, 14.7.1872. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 22 André Gill: Le Passage de Vénus, in: L'Éclipse, 3.11.1875. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 23 Cham: Une lumière qui éteindra l'autre, in: Le Charivari, 18.1.1872. UB Basel.

Abb. 24 Cham: Instruction obligatoire. Plus moyen de travailler avec c'te lumière-là!, in: Almanach du Charivari 14e année, 1873. Dessins par Cham, Hadol et Draner. UB Augsburg.

Abb. 25 Anonym: Ständiges Titelbild der Semaine anti-cléricale, erstmals am 25.10.1879. Bibl. Sainte-Geneviève, Paris.

Abb. 26 Jules Hénault: La Grande Ombre, in: Almanach du libertaire, 1904. Sammlung D.K.

Abb. 27 Draner: Le Nouvel Éclairage de la rue du 4-Septembre. Maudite République! Partout des lumières!, in: Le Charivari, 21.5.1879. UB Frankfurt.

Abb. 28 Alfred Le Petit: Le Bec de gaz et le Papillon (Fable à faire), in: Le Charivari, 5.11.1879. UB Frankfurt.

Abb. 29 Édouard Pépin: La Liberté éclairant le monde, in: Le Grelot, 28.7.1878. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 30 Édouard Pépin: Pâques!!!..., in: Le Grelot, 28.4.1878. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 31 F. Kupka: L'Exode, in: Le Cocorico No. 54, November 1901, S. 120f. UB Frankfurt.

Abb. 32 Henri-Gabriel Ibels: L'Éteignoir. SARTO. – Rien à faire contre l'ampoule électrique!..., in: L'Action quotidienne, 2.8.1907. Sammlung D.K.

Abb. 33 A. Lemot: Un flambeau qui en grillera encore quelques-uns avant de s'éteindre!, in: Le Pèlerin, 22.1.1896. Bibl. de Valpré, Ecully.

Abb. 34 A. Lemot: Les insectes nocturnes veulent détériorer le soleil de la Liberté religieuse, in: Le Pèlerin, 10.3.1901. Bibl. de Valpré, Écully.

Abb. 35 Bréger: Halley-z'y, messieurs. Grand concours d'extinction de la comète entre MM. Viviani, Pataud et consorts, in: Le Pèlerin, 29.5.1910. Bibl. de Valpré, Écully.

Abb. 36 Ferdinand Gottlob: La Fin. Tu vois bien qu'il fond!... Un bon mouvement: éteins-le!, in: Le Rire, 28.11.1903. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 37 A. Lemot: Le pape a parlé! Fiat lux! Ceux que la lumière fortifie et ceux qu'elle gêne!, in: Le Pèlerin, 27.1.1907. Bibl. de Valpré, Écully.

Abb. 38 K. Nit oder Nif (Signatur nicht zu entschlüsseln): Autrefois – Aujourd'hui, in: Le Triboulet, 30.7.1882. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 39 A. Lemot: Gages d'espoir. Malgré les efforts du mal, la France est bien gardée par ses protecteurs célestes, in: Le Pèlerin, 18.4.1909. Bibl. de Valpré, Écully.

Abb. 40 Grippa: La Chute d'Icare, in: Le Triboulet, 25.1.1880. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 41 André Gill: Quinze Août. Anniversaire intime. Souvenirs et regrets, in: L'Éclipse, nouvelle série, 13.8.1876. Bibliothèque municipale, Toulouse.

Abb. 42 André Gill: Glorieux anniversaire du 16 mai, in: La Lune rousse, 19.5.1878. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 43 Anonym: Paris le trente juin 1878, in: Le Monde illustré, 6.7.1878. Bibl. Sainte-Geneviève, Paris.

Abb. 44 André Gill: La Fête nationale de dimanche. Faut laisser ça tranquille, mes petits poussifs! Ça éclaire et ça ne vous demande rien!, in: La Lune rousse, 30.6.1878. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 45 Émile Cohl: La Liberté. Mes mignons, regardez-la, mais n'y touchez pas!, in: La Nouvelle Lune, 18.7.1880. Sammlung D.K.

Abb. 46 Edmond Morin: La Reine d'aujourd'hui, in: Le Monde illustré, 20.8.1881. Sammlung D.K.

Abb. 47 Moloch: Éclipse totale. L'astre brillant et pur de l'Exposition / Éclipse de Bruno l'étoile... imaginaire: / Les peuples assemblés fêtent le centenaire. / Vive la liberté! Vive la nation!!, in: La Silhouette, 5.5.1889. Sammlung D.K.

Abb. 48 Christian: In hoc signo vinces, in: Le Pèlerin, 13.1.1895. Bibl. de Valpré, Écully.

Abb. 49 Adolphe Willette: 14 Juillet. Autrefois le général La Fayette. Aujourd'hui la faillite générale, in: Le Courrier français, 22.7.1900. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 50 Alfred Le Petit: Un excès de zèle. L'AGENT DE POLICE. – Hé, là-bas, mon gaillard, qu'est-ce que vous faites donc là? LE MONSIEUR, d'une voix grave. – Che fais de l'ombre. Ch'est le 4 cheptembre. Défenche d'illoumina!, in: Le Grelot, 8.9.1872. UB Frankfurt.

Abb. 51 Moloch: Fête du 14 Juillet. Disparaissons, il n'est que temps!, in: La Silhouette, 14.7.1881. BnF.

Abb. 52 Émile Cohl: Souffle toujours, in: La Nouvelle Lune, 24.7.1881. Sammlung D.K.

Abb. 53 Moloch: La République illumine!!! Le 14 Juillet, ce n'est pas se tromper que de prendre les vessies pour des lanternes, in: La Silhouette, 18.7.1890. Sammlung D.K.

Abb. 54 J. Blass: La Fête du 14 juillet. Après, in: Le Triboulet, 19.7.1885. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 55 Théophile Alexandre Steinlen: Le Fiacre de l'État. Calmez-vous, général, laissez le peuple nous secouer un peu, ça l'amuse et tant qu'il s'amuse, nous ne sommes pas par terre, in: L'Assiette au beurre, 11.7.1901. Sammlung D.K.

Abb. 56 Théophile Alexandre Steinlen: Fête nationale. Oh! papa, comme ça serait beau, la fête, si nous avions de quoi manger!, in: Le Chambard socialiste, 14.7.1894. UB Frankfurt.

Abb. 57 Théophile Alexandre Steinlen: 14 Juillet. S. E. le Grand Électeur, héros du jour, prépare les canons, in: L'Assiette au beurre, 11.7.1901. Sammlung D.K.

Abb. 58 Aristide Delannoy: 14 Juillet. Liberté, Égalité, Fraternité, buvons, faisons pipi, vive la République, ohé! vessies, ohé! lanternes!, in: L'Assiette au beurre, 13.7.1907. Bibl. Forney.

Abb. 59 Raïeter: L'Agonie. Tes lampions n'éclairent plus; ma vinasse reste au fût: Marianne, nous sommes foutus, in: La Bataille syndicaliste, 14.7.1912. Bibl. universitaire Droit-Lettres, Dijon.

Abb. 60 Théophile Alexandre Steinlen: Réhabilitation civile et exécution militaire, in: La Feuille, 17.12.1897. UB Frankfurt.

Abb. 61 Henri Meyer: Le Traître – Dégradation d'Alfred Dreyfus, in: Le Petit Journal, 13.1.1895. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 62 Kab: De la tombe à la lumière!..., in: La Comédie politique, 27.11.1898. Sammlung D.K.

Abb. 63 Anonym: La Grille. Hardi, l'HOMME, encore un effort!, in: Le Libertaire, 5.11.–12.11.1899. BDIC, Paris.

Abb. 64 Henri-Gabriel Ibels: ?... Populo: Est-ce une croix ou un sabre?..., in: Le Sifflet, 10.3.1898. UB Frankfurt.

Abb. 65 Théophile Alexandre Steinlen: Arguments frappants, in: La Feuille, 21.1.1898. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 66 Henri Meyer: La Vérité, d'après le tableau de Lefebvre, in: Le Sifflet, 6.7.1873. BnF.

Abb. 67 Théophile Alexandre Steinlen: La recherche de la Vérité continue, in: L'Aurore, 29.11.1897. Bibl. Sainte-Geneviève, Paris.

Abb. 68 Georges Redon: Autour du puits. MARIANNE. – Eh bien, quoi! sort-elle? POPULO. – Elle dit qu'elle a les pieds gelés, in: Le Petit Bleu de Paris, 7.9.1898. Sammlung D.K.

Abb. 69 Paul Balluriau: Vérité! – Sors, n. d. D...! Et, qui que tu doives escarbouiller de tes morceaux..., éclate!!, in: Le Petit Bleu de Paris, 28.1.1899. Sammlung D.K.

Abb. 70 Paul Balluriau: Du courage! – C'est dur, mais, en France, on y arrive, in: Le Petit Bleu de Paris, 9.8.1899. Sammlung D.K.

Abb. 71 Name unkenntlich: Après l'acquittement. Les Juifs et leurs valets auront beau faire, la Vérité surgit et seule, elle »éclairera« maintenant!..., in: Le Triboulet, 20.9.1908. Sammlung D.K.

Abb. 72 Édouard Debat-Ponsan: La Vérité sortant du puits. Öl auf Leinwand, 1898. Musée de l'hôtel de ville d'Amboise.

Abb. 73 Kab: Sous l'éteignoir!..., in: La Comédie politique, 16.1.1898. Sammlung D.K.

Abb. 74 Henri-Gabriel Ibels: Le Dossier secret. La Lumière!, in: Le Sifflet, 4.11.1898. UB Frankfurt.

Abb. 75 Louis Chevalier: Une mauvaise farce. – Sapristi! qui a fait ça?, in: Le Sifflet, 7.4.1899. UB Frankfurt.

Abb. 76 A. G. Wuyts: Les Corbeaux. Elle marche tout de même, in: Le Libertaire, 3.9.–9.9.1899. BDIC, Paris.

Abb. 77 Théophile Alexandre Steinlen: Comme en quatre-vingt-treize. LES GENS DE BIEN à la brute ignorante: »Ne crains rien, nous sommes là!« – L'OFFICIER: »Moi pour t'armer.« – LE RICHE: »Moi pour te payer.« – LE JUGE: »Moi pour t'acquitter.« – LE PRÊTRE: »Et moi pour t'absoudre.«, in: L'Assiette au beurre, 15.2.1902. Sammlung D.K.

Abb. 78 Jules Grandjouan: – Choisis... tu es libre..., in: L'Assiette au beurre, 10.3.1904. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 79 Théophile Alexandre Steinlen: Les Éteignoirs de la pensée, in: L'Assiette au beurre, 2.12.1905. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 80 Théophile Alexandre Steinlen: Justitia, in: L'Assiette au beurre, 26.2.1902. Sammlung D.K.

Abb. 81 Kandelaber Typ Oudry
(Henri MARÉCHAL, L'éclairage à Paris. Étude technique des divers modes d'éclairage employés à Paris, Paris 1894, S. 95.) Bibl. Sainte-Geneviève, Paris.

Abb. 82 Gaslaternen bec papillon
(MARÉCHAL, L'éclairage, S. 92.) Bibl. Sainte-Geneviève, Paris.

Abb. 83 Oswald Heidbrinck: Le Réverbère, in: Le Courrier français, 29.1.1893. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 84 Jules Grandjouan: La Question du gaz. – Le premier devoir d'une bonne compagnie est de bien éclairer, in: L'Assiette au beurre, 19.4.1902. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 85 Jules Grandjouan: 1902 ou 1950. Une rue de la Ville Lumière éclairée par la Compagnie du gaz, in: L'Assiette au beurre, 29.11.1902. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 86 Tiret-Bognet: L'Armée de Paris. Éclaireur de la Seine courant donner le signal des premiers engagements de la soirée, in: La Caricature, 22.5.1886. UB Frankfurt.

Abb. 87 Mario Pezilla: – Qu'est-ce que vous faites là-haut? – J'essaie de me réchauffer au gaz... il nous coûte assez cher le mètre cube!, in: Le Charivari, 18.1.1901. Sammlung D.K.

Abb. 88 Cham: Bien déroutés, ces pauvres voleurs, par les nouvelles lanternes; ne savent plus si ce sont des voitures ou des sergents de ville, in: Le Charivari, 13.12.1876. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 89 Cham: Attaques nocturnes. – Je suis perdu! Il a un revolver aussi!, in: Le Charivari, 15.3.1879. UB Frankfurt.

Abb. 90 Couturier: – Mais, m'sieu l'agent, je n'ai rien fait... celui qui m'a séduite vient de me chasser avec mon enfant!... – M'en f... de vos boniments!... Vous êtes en état de vagabondage, je vous arrête!, in: L'Assiette au beurre, 11.12.1902 Bibl. Forney, Paris.

Abb. 91 Armand Gallo: ...Il sort d'un bal de bienfaisance, in: L'Assiette au beurre, 11.8.1906. Sammlung D.K.

Abb. 92 Brousset: Charité maçonnique. – La charité, mon bon Monsieur! Nous sommes restés vingt-quatre heures sans manger! – Quelle imprudence! Si vous continuez, vous allez vous abîmer l'estomac!, in: Le Pèlerin, 17.12.1911. Bibl. de Valpré, Écully.

Abb. 93 Théophile Alexandre Steinlen: – Tout ça, c'est-il pour manger?, in: L'Assiette au beurre, 25.4.1901.Bibl. Forney, Paris.

Abb. 94 Hope: Pauvre Bifin. Faut c'oire qui gn'en avait pas assez à rien faire., in: Le Chat noir, 26.1.1884. UB Frankfurt.

Abb. 95 Valveranne: La Ville Lumière attire les papillons campagnards., in: Pages folles, 13.2.1910. BnF.

Abb. 96 Oswald Heidbrinck: L'Égalité, in: Le Courrier français, 4.5.1890. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 97 Paul Poncet: Populo – Le balai?... Non, la torche!, in: L'Assiette au beurre, 5.6.1909. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 98 Charles Léandre: La Nuit de Pataud. M. Clemenceau: – Il est décidément plus facile d'éteindre les lumières d'en haut que de rallumer celles d'en bas!!!, in: Le Rire, 23.3.1907. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 99 Jean-Louis Forain: L'Éteigneur de réverbères. – Est-ce qu'il t'avait embauché, toi, pour éteindre les lumières?..., in: Le Témoin, 24.11.1906. Sammlung D.K.

Abb. 100 Unsigniert: Les Électriciens. Les bourgeois braillent déjà dans l'obscurité. Espérons que les gaziers se décideront à leur fermer le bec., in: La Voix du peuple, 1.5.1909. BDIC, Paris.

Abb. 101 Adolphe Willette: Le Lendemain du Grand Soir. – Hier, je n'étais pas libre, mais j'étais électricien..., in: Le Rire, 3.4.1909 Bibl. Forney, Paris.

Abb. 102 A. Hellé: Le Grand Soir, in: L'Assiette au beurre, 7.5.1910. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 103 Jankowski: Le Dieu Pataud, futur ministre de l'Électricité, in: L'Assiette au beurre, 29.7.1911. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 104 Valveranne: Ce qui les arrête. – Ce serait très amusant d'éteindre les lumières, si après ça on était sûr de ne pas se cogner le nez soi-même!, in: Pages folles, 5.6.1910. BnF.

Abb. 105 Adolphe Willette: Soleil de la liberté. »Je suis la nouvelle année, j'amène mes 365 frères qui sont beaux comme les jours de travail, de prospérité et d'amour«, in: Le Courrier français, 3.1.1886.Bibl. Forney, Paris.

Abb. 106 Théophile Alexandre Steinlen: Pauvre pandore!... Tu n'arrêteras jamais le Soleil, in: Le Chambard socialiste, 20.1.1894. UB Frankfurt.

Abb. 107 Sandy-Hook: Cinq milliards par an et l'on voit encore de ces choses-là!, in: Le Ruy Blas, 27.4.1912. Bibl. universitaire, Dunkerque.

Abb. 108 Théophile Alexandre Steinlen: Idylle, in: Le Mirliton, Juni 1887. Bibl. Forney, Paris.

Abb. 109 Unsigniert: Les feux de cheminées incommodent le soleil, in: Almanach du Charivari 14e année, 1873. Dessins par Cham, Hadol et Draner. UB Augsburg.

Abb. 110 Unsigniert: Liberté. Ce que je vous souhaite!, in: Le Père peinard, 3.1.1897. UB Frankfurt.

Abb. 111 Martial: Ah, quand viendra la belle!, in: La Bataille, 5.1.1885. ACRPP, Marne-la-Vallée.

Abb. 112 Théophile Alexandre Steinlen: La Bonne Année. Elle va venir, elle vient... la bonne année, in: Le Chambard socialiste, 30.12.1893. UB Frankfurt.

Abb. 113 Théophile Alexandre Steinlen: 18 mars ...Elle aura sa revanche. Vive le son du canon!, in: Le Chambard socialiste, 17.3.1894. UB Frankfurt.

Abb. 114 Théophile Alexandre Steinlen: Premier Mai, in: Le Chambard socialiste, 28.4.1894. UB Frankfurt.

Abb. 115 Théophile Alexandre Steinlen: La Promenade des Anglais. L'Arrivée – C'est toujours nous qui payons les tournées!, in: Le Canard sauvage, 2.5.1903. UB Frankfurt.

13. QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

13.1. Quellen

13.1.1. Texte

1900. Paris Exposition. Guide pratique du visiteur de Paris et de l'Exposition.

AVENEL, vicomte d', L'Éclairage. Le mécanisme de la vie moderne IX, in: Revue des deux mondes 15 (1896), S. 821–852.

BAHR, Ehrhard (Hg.), Was ist Aufklärung? Thesen und Definitionen. Kant, Erhard, Hamann, Herder, Lessing, Mendelssohn, Riem, Schiller, Wieland, Stuttgart 1996.
BARBIN, Charles, L'Éteignoir et la Lumière, Paris 1875.
BAUDELAIRE, Charles, Œuvres complètes, 2 Bde., Paris 1975/1976.
BAYARD, Émile, La caricature et les caricaturistes. Ouvrage orné de nombreux dessins des principaux artistes et de portraits par l'auteur. Avec une préface illustrée, Paris 1900.
BÉRANGER, P.-J. de, Chansons, 2 Bde., Paris 1833.
BOUKAY, Maurice, Chansons rouges. Musique de Marcel Legay, illustrations de Steinlen, Paris 1897.
BOURDAIS, Jules, Colonne Soleil. Projet de phare électrique pour la ville de Paris, Paris 1885.
BRISSON, Adolphe, Nos humoristes. Caran d'Ache – J.-L. Forain – Hermann-Paul – Léandre – Robida – Steinlen – Willette, Paris 1900.
BUISSON, Étienne, La grève générale, Paris 1905.

CHAMPFLEURY (= Jules François Félix Husson), Histoire de la caricature moderne, Paris o. J. (1865).
Chansons anticléricales, Paris, BnF, Fol WZ 690.
CRÉHANGE, André, Le gaz à Paris, Paris 1903.

DEFRANCE, Eugène, Histoire de l'éclairage des rues de Paris. Ouvrage orné de 37 gravures, Paris 1904.
De la poire au parapluie. Physiologies politiques, hg. v. Natalie PREISS, Paris 1999.
DESCARTES, René, Œuvres philosophiques, hg. v. Ferdinand ALQUIÉ, 3 Bde., Paris 1988/1989.
DIDEROT, Denis, Lettres sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient, hg. v. Robert NIKLAUS, Paris, Genf 1970.
–, Essai sur les règnes de Claude et de Néron, hg. v. Jean DUPRUN u. a., Paris 1986.
DRUMONT, Édouard, La dernière bataille, Paris 1890.
DU CAMP, Maxime, Paris. Ses organes, ses fonctions, et sa vie dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle, Bd. 5, Paris ^{3}1875.
DU MONCEL, Théodore, L'éclairage électrique, Paris 1879.

ÉNAULT, Louis, Paris brûlé par la Commune. Ouvrage illustré de douze gravures dessinées par L. BRETON, d'après des photographies et représentant les monuments des quartiers incendiés, Paris 1871.
Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. Mis en ordre et publié par M. DIDEROT; & quant à la partie mathématique, par M. D'ALEMBERT. Nouvelle édition, 39 Bde., Genf 1777–1780.
ENDELL, August, Die Schönheit der großen Stadt, Stuttgart 1908.

FIGUIER, Louis, Les merveilles de la science ou description populaire des inventions modernes, Bd. 4, Paris 1870.
FOURNEL, Victor, Paris et ses ruines en mai 1871, Paris 1875.

Fuchs, Eduard, Die Karikatur der europäischen Völker, Bd. 2: Vom Jahre 1848 bis zum Vorabend des Weltkrieges, München [4]1921.

Gambetta, Léon, Discours et plaidoyers politiques, hg. v. Joseph Reinach, 11 Bde., Paris 1880–1885.
Grand-Carteret, John, L'affaire Dreyfus et l'image. 266 caricatures françaises et étrangères, Paris 1898.
–, Contre Rome. La bataille anticléricale en Europe. 282 images françaises, italiennes, allemandes, autrichiennes, hollandaises, belges, suisses, portugaises, anglaises, américaines, etc, Paris 1906.
Guide illustré de l'Exposition universelle de 1889 comprenant 50 gravures et 20 plans. Champ-de-Mars – Trocadéro. Esplanade des Invalides. Berges de la Seine. Œuvres et produits exposés, Paris 1889

Histoire de la France par les chansons, hg. v. France Vernillat, Pierre Barbier, Paris 1982.
Hugo, Victor, Œuvres complètes, hg. v. Jacques Seebacher, 15 Bde., Paris 1985.
Huysmans, Joris Karl, À rebours, hg. v. Marc Fumaroli, Paris 1977.

Jaurès, Jean, Les Preuves. L'affaire Dreyfus, Paris 1981 (Reprint d. Ausg. von 1898).

Kropotkine, Pierre, La conquête du pain, Paris 1892.

La Fontaine, Jean de, Fables, contes et nouvelles, in: Œuvres complètes, Bd. 1, hg. v. Jacques Schiffrin, Paris 1968.
Lardy, Jacques, Paris sans lumière, in: Les Annales politiques et littéraires, No. 1238 (17. März 1907), S. VIII.
Lazare, Bernard, L'affaire Dreyfus. Une erreur judiciaire, Paris 1897.
Lazare, Louis, Les quartiers de l'est de Paris et les communes suburbaines, Paris 1870.
Le Bon, Gustave, Psychologie des foules, Paris 1944 (Erstauflage Paris 1895).
Lemer, Julien, Paris au gaz, in: Revue de Paris 14 (1852), S. 115–130.
–, Paris au gaz, Paris 1861.
Louis XIV, Mémoires, hg. v. Jean Lognon, Paris 1978.

Maillard, Firmin, Histoire des journaux publiés à Paris pendant le siège et sous la Commune du 4 septembre 1870 au 28 mai 1871, Paris 1871.
Maréchal, Henri, L'éclairage à Paris. Étude technique des divers modes d'éclairage employés à Paris, Paris 1894.
Mercier, Louis-Sébastien, De la littérature et des littérateurs, Genf 1970 (Reprint d. Ausg. Yverdon 1778).
Money, E., La caricature sous la Commune, in: Revue de France 2 (1872), S. 33–54.
Montorgueil, Georges, La vie des boulevards, Madeleine – Bastille, Paris 1896.
Murdorfer, Anthony, Les chevaliers de l'Éteignoir par Anthony Murdorfer, ex-rédacteur du Républicain de la Loire. Réponse au libelle clérical intitulé: À bas les frères, Grenoble 1879.

Neumann-Spallert, L. X., Rückblicke auf die Pariser Weltausstellung, in: Deutsche Rundschau 18 (1879), S. 79–94.

Ovid, Metamorphosen. Lateinisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Michael von Albrecht, Stuttgart 1994.

Paris et les Parisiens au XIX[e] siècle. Mœurs, arts et monuments. Par MM. Alexandre Dumas, Théophile Gautier, Arsène Houssaye, Paul de Musset, Louis Énault, et Du Fayl. Illustrations par MM. Eugène Lami, Gavarni et Rouargue, Paris 1856.

Paris Guide par les principaux écrivains et artistes de la France. Première partie: la science – l'art, Paris 1867.
Pataud, Émile, Pouget, Émile, Comment nous ferons la révolution, Paris 1909.
Perrault, Charles, Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences. Reprint d. Ausg. Paris 1688–1697, mit einer einleitenden Abhandlung von H. R. Jauss und kunstgeschichtlichen Exkursen von Max Imdahl, München 1964.
Petrarca, Francesco, Africa, hg. v. Nicola Festa, Florenz 1926.
Picinelli, Filippo, Mundus Symbolicus, 2 Bde., New York, London 1976 (Reprint d. Ausg. Köln 1694).
Pissarro, Camille, Correspondance. Commentaires de Janine Bailly-Herzberg, 5 Bde., Paris 1986.
Platon, Der Staat. Über das Gerechte, hg. v. Otto Apelt, Hamburg 1961.
Poncet de Cluny, François, De l'éclairage par la lumière électrique, in: Le Progrès médical 8 (1880), No. 31, S. 627f.; No. 32, S. 646–648.
Pressensé, F. de, Un héros. Le lieutenant-colonel Picquart, Paris 1898.
Proudhon, Pierre-Joseph, Idée générale de la révolution, au XIXe siècle, hg. v. Hervé Trinquier, Paris 2000 (Œuvres de P.-J. Proudhon, nouvelle édition, Bd. 7).

Rabelais, François, Les cinq livres: Gargantua/ Pantagruel. Édition critique de Jean Céard, Gérard Defaux et Michel Simonin, Paris 1994.
Reclus, Élisée, L'Homme et la Terre, 6 Bde., Paris 1905–1908.
Rodenberg, Julius, Paris bei Sonnenschein und Lampenlicht: Skizzenbuch zur Weltausstellung, Leipzig 1867.
Rollinat, Maurice, Les névroses, Paris 1883.
Rosmer, Jan, Promenade de deux enfants à travers Paris, Paris 1903.

Sièyes, Emmanuel, Qu'est-ce que le Tiers État? Édition critique avec une introduction et des notes par Roberto Zapperi, Genf 1970.
Sorel, Georges, Réflexions sur la violence, Paris 1987.

Uzanne, Octave, L'ombrelle, le gant, le manchon, Paris 1883.

Vermersch, Eugène, Les Incendiaires, Paris 1910.

Zola, Émile, L'affaire Dreyfus. La Vérité en marche. Chronologie et préface par Colette Becker, Paris 1969.
–, Les Trois Villes: Paris, hg. v. Jacques Noiray, Paris 2002.

13.1.2. Bildquellen

13.1.2.1. Emblembücher und Ikonologien

Baudoin, I., Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images, tirée des recherches et des figures de Cesare Ripa. Moralisées par I. Baudoin, Paris 1999 (Reprint d. Ausg. Paris 1644).
Boudard, Jean-Baptiste, Iconologie tirée de divers auteurs. New York, London 1976 (Reprint d. Ausg. Wien 1766).
Gravelot, H.-F., Cochin, C.-N., Iconologie par figures ou traité complet des allégories, emblèmes, etc. à l'usage des artistes, en 350 figures, Genf 1972 (Reprint d. Ausg. Paris 1791).
Ripa, Cesare, Iconologia, New York 1976 (Reprint d. Ausg. Padua 1611).
Rollenhagen, Gabriel, Nucleus emblematum selectissimorum, Hildesheim u. a. 1985. (Reprint d. Ausg. Köln 1661).
Van Veen, Otto, Amorum Emblemata. Figuris Aeneis Incisa, Hildesheim, New York 1970 (Reprint d. Ausg. Antwerpen 1608).

13.1.2.2. Künstleralben

Album des Temps nouveaux. Recueil de 30 lithographies originales et un bois d'interprétation, Paris 1896–1903.
Bertall, Les Communeux, 1871: types, caractères, costumes, Paris, London 1871.
Cham, Les Folies de la Commune, Paris 1871.
Draner, Paris assiégé. Scènes de la vie parisienne pendant le siège, Paris 1871.
Hermann-Paul, 200 dessins (1897–1899), Paris 1900.
–, Guignols. 60 dessins, Paris 1899.
Hommage des artistes à Picquart. Album de douze lithographies. Préface d'Octave Mirbeau. Liste des protestataires, Paris 1899.
Ibels, Henri-Gabriel, Allons-y! Histoire contemporaine, Paris 1898.
–, Les Légendes du Siècle. Album de dessins, Paris 1900.
Pilotell, Avant, pendant et après la Commune, hg. v. Charles Feld, Paris 1969 (Erstausgabe London 1879).
Pissarro, Camille, Turpitudes sociales, hg. v. André Fermigier, Genf 1972.
Robida, Albert, Le Vingtième Siècle: La vie électrique, Paris 1892.
Steinlen, Théophile Alexandre, Dans la vie. Cent dessins en couleurs. Avant-propos de Camille de Sainte-Croix, Paris 1901.

13.1.2.3. Satiremagazine und andere illustrierte Zeitschriften

L'Assiette au beurre: revue satirique illustrée. Gründer: Sigismond Schwarz, Paris 1901–ca. 1934.
L'Aube: revue artistique, littéraire, mensuelle, internationale, illustrée. Gründer: P. Guédy, Paris 1896–1897.

La Calotte. Gründer: Louis Grenèche, Paris 1906–1912.
Almanach de La Calotte, Paris 1909–1913.
Le Canard sauvage. Gründer: Édouard Chatenay und Auguste Roubille, Paris 1903.
La Caricature sera politique, satirique, drolatique, prophétique, atmosphérique et littéraire. Gründer: Alfred Robida, Paris 1880–1914.
Le Chambard socialiste, satirique, illustré, paraissant tous les samedis. Gründer: Gérault-Richard, Paris 1893–Juni 1895.
La Charge: journal satirique hebdomadaire. Gründer: Charles Viremaître, Paris 13. Februar 1870–17. September 1871.
Le Charivari: publiant chaque jour un nouveau dessin. Gründer: Charles Philipon, Paris 1832–ca. 1937.
Almanach du Charivari, Paris 1860–1905.
Le Chat noir: organe des intérêts de Montmartre. Gründer: Rodolphe Salis, Paris 1882–1899.
Le Cocorico: humoristique, littéraire, artistique. Gründer: Paul Boutigny, Paris 1898– 1903.
La Comédie politique: journal satirique hebdomadaire, Lyon 1871–ca. 1904.
Le Courrier français: hebdomadaire illustré humoristique littéraire et artistique. Gründer: Adolphe Ponet, Paris 1884–1914.
Le Cri de Paris. Gründer: frères Nathanson, Paris 1897–1940.
Le Cri-Cri. Gründer: M. Marcellus, Paris 1872–1876.

Le Don Quichotte. Gründer: Charles Gilbert-Martin, Bordeaux 1874–1893.

L'Éclipse: Journal satirique, politique, illustré. Gründer: François Polo, Paris 1868–1876.
L'Éclipse, nouvelle série: revue comique et illustrée, Paris 1876–1919.

La Feuille: association de malfaiteurs. Gründer: Zo d'Axa, Paris, 6. Oktober 1897–28. März 1899.

Le Fouet: social, satirique, illustré, hebdomadaire. Gründer: Pépin, Paris, 15. Oktober 1899–27. Mai 1900.
La France anti-cléricale: Journal politique illustré du samedi, Paris, 21. Februar 1892–Mai 1892.

Gil Blas illustré. Supplément de Gil Blas, Paris 1891–1903.
Le Grelot: Journal politique, satirique. Gründer: Arnold Mortier, Paris 1871–1907.

Le Libertaire: hebdomadaire anarchiste. Gründer: Sébastien Faure, Paris 1895–1956.
Almanach illustré du Libertaire, Paris 1904.
La Libre Parole illustrée. La France au Français. Gründer: Édouard Drumont, Paris 1893–1897.
La Lune rousse. Gründer: André Gill, Paris, 1876–1879.

Le Mirliton. Gründer: Aristide Bruant, Paris 1885–1906.
Le Monde illustré: journal hebdomadaire. Gründer: Charles Yriarte, Paris 1857–1938.
Le Monde parisien: journal du high-life. Échos mondains, choses du jour, sport, théâtres, modes, voyages. Gründer: Charles Nicoullaud, Paris 1878–1884.
Le Monde pour rire, Paris 1870–1871.

La Nouvelle Lune. Gründer: S. Heymann, Paris 1880–1893.

Pages folles: journal satirique hebdomadaire. Gründer: A. Richard, Paris 1909–1914.
Le Pèlerin. Édition de la Bonne Presse, Paris, seit 1873.
Le Père peinard. Reflecs d'un gniaff. Gründer: Émile Pouget, Paris 1889–1894.
Almanach du Père peinard, Paris 1894–1898.
Le Pétard: journal grivois, drolatique et facétieux rédigé par tout le monde sauf Messieurs les Académiciens. Gründer: Alfred Lepetit, Paris 1877–1888.
La Petite Lune. Gründer: André Gill, Paris 1878–1879.
Le Pilori: journal satirique illustré, Paris 1886–1908.
Psst!... Gründer: Jean Forain und Caran d'Ache, Paris, 5. Februar 1898–16. September 1899.

Le Rire: journal humoristique paraissant le samedi. Gründer: Albert Poulin, Paris 1894–1959.
Le Ruy Blas: journal mondain et financier paraissant le samedi. (Titelzusatz 1913: Édition hebdomadaire de propagande.) Gründer: Alfred Oulman, Paris 1902–1913).

Le Sifflet: journal humoristique de la famille. Gründer: Arthur Lévy, Paris 1872–1888.
Le Sifflet. Gründer: H.-G. Ibels, Paris, Februar 1898–Juni 1899.
La Silhouette: politique, satirique et financière. Gründer: Maurice Lagarde, Paris 1880–1914.

Le Témoin. Gründer: Paul Iribe, Paris 20. Oktober 1906–3. Dezember 1910.
Les Temps nouveaux. Gründer: Jean Grave, Paris 1895–1921.
Le Triboulet: journal satirique, politique, illustré. Gründer: Saint-Patrice (= Baron Harden-Hickey), Paris, 1878–1925.

La Vie moderne: journal illustré hebdomadaire, Paris 1879–1917.

13.1.2.4. Tages-, Wochen- und Monatszeitungen

L'Action quotidienne: anticléricale, républicaine, socialiste. Gründer: Henri Béranger und Victor Charbonnel, Paris 1903–1924.
L'Aurore: littéraire, artistique, sociale. Gründer: Ernest Vaughan, Paris 1897–1914.

La Bataille: politique et sociale. Gründer: Lissagaray, Paris, 10. Mai–15. Oktober 1882.

La Bataille syndicaliste: quotidienne, Paris 1911–1920.

Le Ça ira: organe anarchiste, Paris 1888–1889.

L'Écho de Paris. Gründer: Valentin Simond, Paris 1898–1900.
L'État naturel et la part du proletaire dans la civilisation. Gründer: Émile Gravelle, Paris 1894–1898.
L'Événement. Gründer: Auguste Dumont und Edmond Magnier, Paris 1872–1966.

Le Figaro. Gründer: Hippolyte de Villemessant, Paris, seit 1854.

Gil Blas. Gründer: Auguste Dumont, Paris 1879–1940.

L'Humanité: journal socialiste quotidien. Gründer: Jean Jaurès, Paris, seit 1904.

La Journée, politique et artistique: journal quotidien illustré, Paris 23. November 1885–6. März 1886.

La Liberté. Gründer: Charles Muller, Paris 1865–1940.

Le Naturien, revendiquant l'indépendance absolue par le retour à la nature (et non à l'état primitif): paraît tous les mois, Paris 1. März–1. Juni 1898.

Le Petit Bleu de Paris. Gründer: Gustave und Charles Simon, Paris 1898–1940.
Le Peuple souverain. Gründer: Victor Hugo, Paris 16. Mai 1872–5. September 1873.

Le Radical. Gründer: Henry Maret, Paris 1881–1931.
La Révolution politique et sociale. Association internationale des travailleurs, sections de la gare d'Ivry et de Bercy réunies. Gründer: V. Masquin, Paris April 1871.

La Semaine anti-cléricale: organe officiel de l'Union démocratique de propagande anti-cléricale, Paris 1879–1887.
Le Siècle: journal politique, littéraire et d'économie sociale. Gründer: Armand Dutacq et Ledru-Rollin, Paris 1836–1927.
Le Socialiste: organe central du Parti ouvrier. Gründer: Jules Guesde, Paris 1893–1904.

La Voix du peuple: journal syndicaliste paraissant le dimanche, organe de la Confédération générale du travail, Paris 1900–1946.
La Volonté: journal quotidien, politique et littéraire, Paris 17. Oktober 1898–3. März 1899.

13.1.2.5. Bildsammlungen und Werkverzeichnisse

Delteil, Loys, Le peintre-graveur illustré. XIX^e^ et XX^e^ siècles, Bd. 20–29: Honoré Daumier, New York 1969 (Reprint der Ausg. Paris 1926).
Ducatel, Paul, Histoire de la III^e^ République vue par la presse satirique et l'imagerie populaire, 4 Bde., Paris 1973–1978, Bd. 1 (1973): La Commune et le siège de Paris, Bd. 2 (1975): Naissance de la République (1871–1890), Bd. 3 (1976): La Belle Époque (1891–1910), Bd. 4 (1978): La Grande Guerre (1911–1923).
Schrenk, Klaus, Honoré Daumier. Das lithographische Werk, 2 Bde., München 1977.
Vovelle, Michel, La Révolution française. Image et récit, 5 Bde., Paris 1986.

13.2. Forschungsliteratur

13.2.1. Bestandsverzeichnisse der BnF

Inventaire du fonds français (IFF), graveurs, après 1800, Paris 1930–1985.
Liste provisoire et sommaire de 1500 journaux de Paris. Quotidiens et hebdomadaires. Publiés de 1800 à 1967, Paris 1967.

13.2.2. Monographien und Aufsätze

Aalen, Sverre, Licht und Finsternis, in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. 4 (1986), S. 357–359.
Abélès, Luce, La fin du siècle, in: Ségolène Le Men (Hg.), Les Français peints par eux-mêmes. Panorama social du XIX[e] siècle, Ausstellungskatalog, Paris 1993, S. 68–83.
Achten, Udo (Hg.), Zum Lichte empor. Mai-Festzeitungen der Sozialdemokratie 1891–1914, Berlin, Bonn 1980.
Achterberg, Christoph, Karikatur als Quelle. Determinanten sozialwissenschaftlicher Interpretation, Frankfurt a. M. 1998.
Agulhon, Maurice, Bartholdi et le soleil, in: Gazette des beaux-arts 89, Bd. 119 (1977), S. 187–191.
–, Marianne into Battle, Cambridge 1981.
–, Marianne au pouvoir. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914, Paris 1989.
–, Die Frau mit der phrygischen Mütze – von der Commune bis zur Hundertjahrfeier 1871–1889, in: Raimund Rütten u. a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S. 489–492.
Aisenberg, Andrew R., Contagion. Disease, Government, and the ›Social Question‹ in Nineteenth-Century France, Stanford 1996.
Albert, Pierre, La presse française de 1871 à 1940, in: Claude Bellanger u. a. (Hg.), Histoire générale de la presse française, Bd. 3: 1871–1914, Paris 1972, S. 135–622.
–, Histoire de la presse politique nationale au début de la Troisième République (1871–1879), 2 Bde., Lille, Paris 1979.
Albrecht, Juerg, Zbinden, Rolf, Honoré Daumiers »Rue Transnonain«. Das Ende der Überzeichnung, in: Raimund Rütten u. a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S. 131–143.
Alewyn, Richard, Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste, München [2]1985.
Almeida, Fabrice d', Delporte, Christian, Histoire des médias en France de la Grande Guerre à nos jours, Paris 2003.
Amalvi, Christian, Le 14-Juillet, in: Pierre Nora (Hg.), Les lieux de mémoire I: La République, S. 421–472.
Ambroise-Rendu, Anne-Claude, L'Exposition universelle de 1900. Gloires et ambiguïtés d'une célébration fin de siècle, in: Laurent Gervereau, Christophe Prochasson (Hg.), L'affaire Dreyfus et le tournant du siècle, S. 228–233.
–, Petits récits des désordres ordinaires. Les faits divers dans la presse française des débuts de la Troisième République à la Grande Guerre, Paris 2004.
Amelunxen, Hubertus von, Die Domestizierung des Lichts. Ein Essay, in: Fotogeschichte 9 (1989), S. 19–25.
Angenot, Marc, Topographie du socialisme français 1889–1890, Montreal 1989.
Apostolidès, Jean-Marie, Le roi-machine. Spectacle et politique au temps de Louis XIV, Paris 1981.

ARIÈS, Philippe, DUBY, Georges (Hg.), Histoire de la vie privée, Bd. 4: De la Révolution à la Grande Guerre, Paris 1987.

BACHELARD, Gaston, La flamme d'une chandelle, Paris [7]1984.
–, Psychoanalyse des Feuers, München 1985 (Originalausg.: La psychanalyse du feu, Paris 1965).
BACHOLLET, Raymond, La revue satirique illustrée, in: Le Collectionneur français 154 (1979), S. 11–13.
–, »Le Rire« avant la première guerre mondiale, in: Le Collectionneur français 157 (1979), S. 13–16.
BAEQUE, Antoine de, La caricature révolutionnaire, Paris 1988.
BAILLY-HERZBERG, Janine, DARDEL, Aline, Les illustrations françaises de Lucien Pissarro, in: Nouvelles de l'estampe 54 (1980), S. 8–16.
BANCQUART, Marie-Claire, Paris »fin-de-siècle«. De Jules Vallès à Remy de Gourmon, Paris 2002.
BARGETON, Delphine, Typologie de la presse satirique à Paris entre 1871 et 1914, maîtrise d'histoire université Paris IV, Typoskript, 199?.
BARGIEL, Réjane, ZAGRODZKI, Christophe, Steinlen affichiste. Catalogue raisonné, Paris 1986.
BARROWS, Susanna, Distorting Mirrors: Visions of the Crowd in Late Nineteenth Century France, New Haven, London 1981.
BARTHES, Roland, Le mythe, aujourd'hui, in: DERS., Œuvres complètes, Bd. 1, Paris 1993, S. 683–719 (erstmals veröffentlicht in: Mythologies, Paris 1957).
–, La tour Eiffel, in: DERS., Œuvres complètes, Bd. 1, Paris 1993, S. 1383–1400.
–, Rhétorique de l'image, in: DERS., Œuvres complètes, Bd. 1, Paris 1993, S. 1417–1429 (erstmals veröffentlicht in: Communications, 1964).
BAUBÉROT, Arnaud, Histoire du naturisme. Le mythe du retour à la nature, Rennes 2004.
BAUBÉROT, Jean, La laïcité, une invention française, in: Isabelle POUTRIN (Hg.), Le XIX[e] siècle. Science, politique et tradition, Paris 1995, S. 493–507.
BAUSINGER, Hermann, ›Historisierende‹ Tendenzen im deutschen Märchen seit der Romantik. Requisitverschiebung und Requisiterstarrung, in: Wirkendes Wort 10 (1960), S. 279–286.
BAZETOUX, Denise, Luce, la politique et la presse, in: DIES., Jean BOUIN-LUCE, Maximilien Luce. Catalogue de l'œuvre peint, La Celle-Saint-Cloud 1986, Bd. 1, S. 145–163.
BECKER, Karin Elisabeth, Licht – [L]umière[s] – Siècle des Lumières. Von der Lichtmetapher zum Epochenbegriff der Aufklärung in Frankreich, Köln 1994.
BÉGUET, Bruno, La vulgarisation scientifique au XIX[e] siècle, in: DERS. (Hg.), La science pour tous, Ausstellungskatalog, Paris 1994, S. 5–48.
BEIERWALTES, Werner, Lichtmetaphysik, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5 (1980), S. 289.
–, Lumen naturale, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5 (1980), S. 547–549.
–, BORMANN, C. VON, Licht, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5 (1980), S. 282–289.
BELLANGER, Claude u. a. (Hg.), Histoire générale de la presse française, Bd. 3: 1871–1914, Paris 1972.
BELLER, Manfred, Jupiter Tonans. Studien zur Darstellung der Macht in der Poesie, Heidelberg 1979.
BELLET, Roger, Drei Jahre Karikaturen von André Gill: »La Lune« und »L'Éclipse« von 1867 bis 1869, in: Raimund RÜTTEN u. a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S. 408–414.
BELTRAN, Alain, Du luxe au cœur du système. Électricité et société dans la région parisienne (1880–1939), in: Annales 44 (1989), S. 1113–1136.
–, La fée Électricité, Paris 1991.

–, La Ville Lumière et la fée Électricité. Service public et entreprises privées: l'énergie électrique dans la région parisienne, Paris 2002.
–, Carré, Patrice A., Histoire de voir. Éclairage électrique et vie privée au tournant du siècle, in: Lumières, je pense à vous, Ausstellungskatalog, Paris 1985, S. 30–39.
–, La fée et la servante. La société française face à l'électricité XIX^{e}–XX^{e} siècle, Paris 1991.
Ben-Amos, Avner, Les funérailles de Victor Hugo. Apothéose de l'événement spectacle, in: Pierre Nora (Hg.), Les lieux de mémoire I: La République, Paris 1984, S. 473–522.
–, The Sacred Center of Power. Parisian Republic State Funerals, in: Journal of Interdisciplinary History 22 (1991), S. 27–48.
Bénézit, E., Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays. Nouvelle édition entièrement refondue, revue et corrigée, 10 Bde., Paris 1976.
Benjamin, Walter, Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 15 Bde., Frankfurt a. M. 1972–1985.
Bense, Max, Semiotische Prozesse und Systeme in Wissenschaftstheorie und Design, Ästhetik und Mathematik, Baden-Baden 1975.
Benz, Ernst, Theologie und Elektrizität. Zur Begegnung und Auseinandersetzung von Theologie und Naturwissenschaft im 17. und 18. Jahrhundert, Wiesbaden 1971.
Berger, Peter L., Luckmann, Thomas, Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie, Frankfurt a. M. ^{2}1971 (Originalausg.: The social construction of reality, New York 1967).
Berlanstein, Leonard R., The Working People of Paris, 1871–1914, Baltimore 1984.
–, Big Business and Industrial Conflict in Nineteenth Century France. A Social History of the Parisian Gas Company, Berkeley 1991.
Berstein, Serge, Milza, Pierre, Histoire de la France au XX^{e} siècle, Bd. 1: 1900–1930, Paris 1990.
Berz, Peter u. a. (Hg.), Das Glühbirnenbuch, Wien 2001.
Bexte, Peter, Blendung. Figuren der Blindheit in Kunst und Wahrnehmungstheorie, Kassel 1996.
Biet, Christian, Jullien, Vincent (Hg.), Le siècle de la lumière 1600–1715, Fontenay-aux-Roses 1997.
Binder, Beate, Elektrifizierung als Vision. Zur Symbolgeschichte einer Technik im Alltag, Tübingen 1999.
Binczek, Natalie, Kontakt: Der Tastsinn in Texten der Aufklärung, Tübingen 2006.
Blass, Christiane, China. Die List der Belagerten oder wie Daumier mit der ›Zivilisation‹ verfährt, in: André Stoll (Hg.), Die Rückkehr der Barbaren. Europäer und ›Wilde‹ in der Karikatur Honoré Daumiers, Ausstellungskatalog, Bielefeld 1985.
Bloch, Charles, Die Dritte Französische Republik. Entwicklung und Kampf einer Parlamentarischen Demokratie (1870–1940), Stuttgart 1972.
Bloch, Ernst, Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1959.
Blühm, Andreas, Lippincott, Louise, Light! The Industrial Age 1750–1900. Art and Science, Technology and Society, Ausstellungskatalog, London 2000.
Blumenberg, Hans, Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung, in: Studium Generale 10 (1957), S. 432–447.
–, Säkularisierung und Selbstbehauptung, Frankfurt a. M. 1974.
–, Sidereus Nuncius. Nachricht von neuen Sternen, Frankfurt a. M. 1980.
–, Paradigmen zu einer Metaphorologie, Frankfurt a. M. 1998 (erstmals veröffentlicht in: Archiv für Begriffsgeschichte, 1960).
Böcher, Otto, Licht und Feuer, in: Theologische Realenzyklopädie, hg. v. Gerhard Krause u. a., 37 Bde., Berlin u. a. 1977–2006, Bd. 21 (1991), S. 83–119.
Boehm, Gottfried, Die Wiederkehr der Bilder, in: Ders. (Hg.), Was ist ein Bild, München 1995, S. 11–38.

–, Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: Christa MAAR, Hubert BURDA (Hg.), Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder, Köln 2004, S. 28–43.

BOIME, Albert, The Second Republic's Contest for the Figure of the Republic, in: The Art Bulletin 53 (1971), S. 68–83.

–, Art and French Commune. Imagining Paris after War and Revolution, Princeton 1995.

BOIS, Jean-Pierre, Histoire des 14 Juillet 1789–1919, Rennes 1991.

BONNEFOUS, Georges, Histoire politique de la Troisième République, Bd. 1: L'avant-guerre (1906–1914), Paris ²1965.

BOPPE, August, BONNET, Raoul, Les vignettes emblématiques sous la Révolution, Leipzig ²1975 (Reprint d. Ausg. Paris 1911).

BORK, Angela u. a. (Hg.), Die politische Lithographie im Kampf um die Pariser Kommune, Ausstellungskatalog, Köln 1976.

BOSCH-ABELE, Susanne, La Caricature (1830–1835), 2 Bde., Göttingen 1997.

BOSSE, Monika, STOLL, André, Zensur und Illumination der Barbaren. Zum semiotischen Prozess der Diskurskritik Daumiers im Second Empire, in: Raimund RÜTTEN u. a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S. 332–349.

BOUDON, Jacques-Olivier, Syllabus, in: Madeleine AMBRIÈRE (Hg.), Dictionnaire du XIX^e siècle européen, Paris 1997, S. 1152.

BOUMAN, Mark J., Luxury and Control. The Urbanity of Street Lighting in Nineteenth-Century Cities, in: Journal of Urban History 14 (1987), S. 7–37.

BOUSSEL, Patrice, L'affaire Dreyfus et la presse, Paris 1960.

BRACCO, Patrick, LEBOVICI, Élisabeth, Les feux d'artifice, pigeons voyageurs de l'idée républicaine, in: Monuments historiques 144 (1986), S. 26–30.

BRAUN, Andreas, Tempo, Tempo! Eine Kunst- und Kulturgeschichte der Geschwindigkeit im 19. Jahrhundert, Berlin 2001.

BRAUNTHAL, Julius, Geschichte der Internationale, Bd. 1, Berlin, Bonn-Bad Godesberg 1961.

BREBECK, Christian, Die politische Karikatur in Frankreich von 1867 bis 1879 / La caricature politique en France de 1867 à 1879, in: DERS., Gilbert CHARMEIL (Hg.), Die Entstehung der Dritten Republik in der Karikatur / La génèse de la Troisième République à travers la caricature, Ausstellungskatalog, Bonn 1992, S. 8–12.

BREDIN, Jean-Denis, L'Affaire, Paris 1985.

BREMER, Dieter, Hinweise zum griechischen Ursprung und zur europäischen Geschichte der Lichtmetaphysik, in: Archiv für Begriffsgeschichte 17 (1973), S. 7–35.

–, Licht als universales Darstellungsmedium. Materialen und Bibliographie, in: Archiv für Begriffsgeschichte 18 (1974), S. 185–205.

BRIESE, Olaf, Die Macht der Metaphern. Blitz, Erdbeben und Kometen im Gefüge der Aufklärung, Stuttgart, Weimar 1998.

–, Aufruhr der Elemente. Politische Metaphorik bei den Romantikern, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch N. F. 40 (1999), S. 155–175.

BROWN, Stephen, KLEEBLATT, Norman L., Les arts visuels (1894–1908), in: Michel DROUIN (Hg.), L'affaire Dreyfus de A à Z, S. 316–322.

BUCHHOLZ, Kai, LATOCHA, Rita u. a. (Hg.), Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Ausstellungskatalog, 2 Bde., Darmstadt 2001.

BUCHINGER-FRÜH, Marie-Luise, Karikatur als Kunstkritik. Kunst und Künstler in der Salonkarikatur des »Charivari« zwischen 1850 und 1870, Frankfurt a. M. u. a. 1989.

–, Die Malerei des Second Empire in der Karikatur des »Charivari«, in: Raimund RÜTTEN u. a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S. 378–385.

BUCK-MORSS, Susan, Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk, Frankfurt a. M. 2000 (Originalausg.: The Dialactics of Seeing, Cambridge 1989).

BULTMANN, Rudolf, Zur Geschichte der Lichtsymbolik im Altertum, in: Philologus 97 (1948), S. 1–36.

BURNAND, Robert, La vie quotidienne en France de 1870 à 1900, Paris 1955.

Bury, John P. T., Thombs, Robert, Thiers 1797–1877. A Political Life, London 1986.
Busch, Bernd u. a. (Hg.), Feuer. Akten des Internationalen Kongresses im Forum der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (26.–29. Oktober 2000), Bonn 2001.

Canetti, Elias, Masse und Macht, Hamburg ^{3}1973.
Cardon, François, Cardot, Fabienne (Hg.), Histoire générale de l'électricité en France, Bd. 1: Espoirs et conquêtes 1881–1914, Paris 1991.
Cardot, Fabienne, L'éclair de la favorite ou l'électricité à l'Exposition de 1889, in: Le Mouvement social 149 (1989), S. 43–58.
La Caricature. Bildsatire in Frankreich 1830–1835 aus der Sammlung van Kritter, Ausstellungskatalog, hg. v. d. Universität Göttingen, Göttingen 1980.
Caron, François, Frankreich im Zeitalter des Imperialismus 1815–1918, Stuttgart 1991.
Caron, Jean-Claude, Les feux de la discorde. Conflits et incendies dans la France du XIX^{e} siècle, Paris 2006.
Cassirer, Ernst, Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 2: Das mythische Denken, Darmstadt ^{2}1953.
Cate, Phillip Dennis, The Paris Cry: Graphic Arts and the Dreyfus Affair, in: Norman Kleeblatt (Hg.), The Dreyfus Affair, S. 62–95.
–, (Hg.), The Graphic Arts and French Society 1871–1914, New Brunswick, London 1988.
–, The Spirit of Montmartre, in: Ders., Mary Shaw (Hg.), The Spirit of Montmartre. Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875–1905, Ausstellungskatalog, Rutgers 1996, S. 1–94.
–, Eckert Boyer, Patricia, The Circle of Toulouse-Lautrec. An Exhibition of the Work of the Artist and of his Close Associates, Ausstellungskatalog, Rutgers 1986.
–, Gill, Susan, Théophile Alexandre Steinlen, Salt-Lake-City 1982.
Célérier, Patricia-Pia, Les pétroleuses de la Commune de Paris ou le mythe terroriste, in: Romance Quarterly 44 (1997), S. 93–98.
Chabanne, Thierry, Les Salons caricaturaux, Ausstellungskatalog, Paris 1990.
Changeux, Jean-Pierre (Hg.), La lumière au siècle des Lumières et aujourd'hui, Paris 2005.
Chapeaurouge, Donat, Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole, Darmstadt ^{3}1991.
Charle, Christophe, Naissance des intellectuels, 1880–1900, Paris 1990.
Charlet, Louis, Ranc, Robert, L'évolution des techniques, in: Claude Bellanger u. a. (Hg.), Histoire générale de la presse française, Bd. 3: 1871–1914, Paris 1972, S. 61–132.
Chastenet, Jacques, Histoire de la Troisième République, Bd. 1: Enfance et jeunesse, Paris 1952.
–, Histoire de la Troisième République, Bd. 2: Triomphes et malaises, Paris 1954.
Chaudonneret, Marie-Claude, La figure de la République. Le concours de 1848, Paris 1987.
Chauvaud, Frédéric, L'élision des traces. L'effacement des marques de la barricade à Paris (1830–1871), in: Alain Corbin, Jean-Marie Mayeur (Hg.), La barricade. Actes du colloque organisé les 17, 18 et 19 mai 1995 par le Centre de recherches en histoire du XIX^{e} siècle et la Société d'histoire de la révolution de 1848 et des révolutions du XIX^{e} siècle, Paris 1997, S. 269–281.
Chevalier, Louis, Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^{e} siècle, Paris 1958.
–, Montmartre du plaisir et du crime, Paris 1980.
Choné, Paulette, L'Atelier des nuits. Histoire et signification du nocturne dans l'art d'Occident, Nancy 1992.
Chouillet, Jacques, La métaphore du feu et son développement pictural de 1765 à 1781, in: René Demoris (Hg.), Les fins de la peinture. Actes du colloque organisé par le Centre de recherches littérature et arts visuels, 9–11 mars 1989, Paris 1990, S. 19–27.

Cillessen, Wolfgang (Hg.), Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus, Berlin 1997.
Claeys, Gregory, Socialism and Utopia, in: Roland Schaer u. a. (Hg.), Utopia, S. 206–240.
Classen, C.J., Licht und Dunkel in der frühgriechischen Philosophie, in: Studium Generale 18 (1965), S. 97–116.
Clayson, Hollis, Paris in Despair. Art and Everyday Life under Siege (1870–71), Diss., University of Chicago, 2002.
Collier, Peter, Nineteenth-Century Paris. Visions and Nightmares, in: Edward Timms, David Kelly (Hg.), Unreal City, Manchester 1985, S. 25–44.
Colombo, Eduardo, L'étincelle révolutionnaire, in: Alain Pessin, Mimmo Pucciarelli (Hg.), Les incendiaires de l'imaginaire. Colloque international de Grenoble, 19–20 mars 1998, Lyon 2000, S. 271–279.
Combes, Claudette, Paris dans »Les Misérables«, Nantes 1981.
Comment, Bernard, Le XIX^e siècle des panoramas, Paris 1993.
Condette, Jean-François, La translation des cendres d'Émile Zola au Panthéon. La difficile et posthume revanche de l'intellectuel dreyfusard, juillet 1906 -juin 1908, in: Revue historique 304 (2000), S. 655–684.
Cooper, Barbara T., Donaldson-Evans, Mary (Hg.), Modernity and Revolution in Late Nineteenth-Century France, Newark u. a. 1992.
Corbin, Alain, Meereslust. Das Abendland und die Entdeckung der Küste 1750–1840, Berlin 1990 (Originalausg.: Le territoire du vide, Paris 1988).
–, Le temps, le désir et l'horreur. Essais sur le dix-neuvième siècle, Paris 1991.
–, L'arithmétique des jours au XIX^e siècle, in: Ders., Le temps, le désir et l'horreur, S. 9–22.
–, Le sang de Paris. Réflexions sur la généalogie de l'image de la capitale, in: Ders., Le temps, le désir et l'horreur, S. 215–226.
Cosgrove, Denis, Social Formation and Symbolic Landscape, London 1984.
Crafton, Donald, Émile Cohl, Caricature and Film, Princeton 1990.
Crampe-Casnabet, Michèle, De la lumière aux Lumières, in: Christian Biet, Vincent Jullien (Hg.), Le siècle de la lumière 1600–1715, Fontenay-aux-Roses 1997, S. 367–379.
Crary, Jonathan, Techniken des Betrachtens. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden, Basel 1996 (Originalausg.: Techniques of the Observer, Cambridge (Mass.) 1993).
–, Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur, Frankfurt a. M. 2002 (Originalausg.: Suspensions of Perception, London 1999).
Cubitt, Geoffrey, The Jesuit Myth. Conspiracy Theory and Politics in Nineteenth-Century France, New York 1993.
Cueto-Asín, Elena, The Chat noir's Théâtre d'Ombres. Shadow Plays and the Recuperation of Public Space, in: Gabriel P. Weisberg (Hg.), Montmartre and the Making of Mass Culture, New Brunswick u. a. 2000, S. 223–246.

Daniel, Ute, Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter, Frankfurt a. M. ³2002.
Dardel, Aline, Les Temps nouveaux 1895–1914. Un hebdomadaire anarchiste et la propagande par l'image, Ausstellungskatalog, Paris 1987.
–, Les Temps nouveaux 1895–1914. Eine anarchistische Wochenzeitschrift, in: Paris. Belle Époque, Ausstellungskatalog, hg. v. d. Kulturstiftung Ruhr, Essen 1994, S. 91–94.
Debuchy, Victor, La vie à Paris pendant le siège 1870–1871, Paris 1999.
De La Motte, Dean, Przyblyski, Jeannene M. (Hg.), Making the News. Modernity and the Mass Press in Nineteenth-Century France, University of Massachusetts 1999.
Delattre, Simone, Les douzes heures noires. La nuit à Paris au XIX^e siècle, Paris 2000.
Deligne, Alain, L'Affaire dans la rue. Commentaire d'une estampe de Vallotton, in: Ridiculosa 1 (1994), S. 44–51.

Delon, Michel, Les Lumières. Travail d'une métaphore, in: Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 152 (1976), S. 527–541.
–, (Hg.), Dictionnaire européen des Lumières, Paris 1997.
–, Lumières (Représentations des), in: Ders. (Hg.), Dictionnaire européen des Lumières, S. 659–662.
Delort, Robert, Walter, François, Histoire de l'environnement européen, Paris 2001.
Delporte, Christian, Le dessinateur de presse, de l'artiste au journaliste, in: Vingtième Siècle 35 (1992), S. 29–42.
–, Images d'une guerre franco-française. La caricature au temps de l'affaire Dreyfus, in: French Cultural Studies 6 (1995), S. 221–248.
–, Anastasie: l'imaginaire de la censure dans le dessin satirique (XIX^{e}–XX^{e} siècle), in: Pascal Ory (Hg.), La censure en France à l'ère démocratique (1848–1994), Bruxelles 1997, S. 89–99.
–, Le dessin de presse en France: la fin du purgatoire?, in: Laurence Bertrand Dorléac u. a. (Hg.), Où va l'histoire de l'art, Paris 1997, S. 113–127.
–, Presse et culture de masse en France (1880–1914), in: Revue historique 122 (1998), S. 91–121.
Demandt, Alexander, Verformungstendenzen in der Überlieferung antiker Sonnen- und Mondfinsternisse, Mainz 1970.
–, Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken, München 1978.
–, Metaphern, in: Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe, hg. v. Stefan Jordan, Stuttgart 2002, S. 208f.
Demisch, Heinz, Erhobene Hände. Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst, Stuttgart 1984.
Denkel, Eugen, Das Drummondsche Kalklicht, 2001: www.wsv.de/fvt/museum/drummond (letzter Zugriff: 20. März 2006).
Deonna, Waldemar, Le symbolisme de l'œil, Paris 1965.
Désile, Patrick, Généalogie de la lumière. Du panorama au cinéma, Paris 2000.
Dewitz, Bodo von, Scotti, Roland (Hg.), Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert. Die Sammlung Robert Lebeck, Ausstellungskatalog, Köln 1996.
Dittmar, Peter, Théophile Alexandre Steinlen. Ein poetischer Realist in der Epoche des Jugendstils, Zürich 1984.
Dixmier, Élisabeth und Michel, L'Assiette au beurre. Revue satirique illustrée, Paris 1974.
Dixmier, Michel, L'Assiette au beurre, revue contestataire et artistique, in: Jules Grandjouan: créateur de l'affiche politique illustrée en France, S. 112–127.
–, Lalouette, Jacqueline u. a. (Hg.), La République et l'Église: images d'une querelle, Paris 2005.
Doizy, Guillaume, Lalaux, Jean-Bernard, À bas la calotte! La caricature anticléricale et la séparation des Églises et de l'État, Paris 2005.
Dölger, Franz Joseph, Die Sonne der Gerechtigkeit und der Schwarze. Eine religionsgeschichtliche Studie zum Taufgelöbnis, Münster ^{2}1971 (Reprint d. Ausg. v. 1918).
Donahue, Thomas Francis, The Genesis of Light Symbol for the Medici Festival of 1589, Diss., University of Maryland, 1990.
Doucet, Hervé u. a., Europäische und amerikanische Ausprägungen der Lebensreform, in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Ausstellungskatalog, Darmstadt 1991, Bd. 1, S. 521–527.
Dresch, Jutta, Bilder der Jahrhundertwenden, in: Jahrhundertwenden 1000–2000. Rückblicke in die Zukunft, Ausstellungskatalog, Karlsruhe 1999, S. 30f.
Drost, Wolfgang (Hg.), Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts. Literatur – Kunst – Kulturgeschichte, Heidelberg 1986.

–, Du progrès à rebours. Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im 19. Jahrhundert. Das Beispiel Frankreich, in: DERS. (Hg.), Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts, S. 13–30.
DROUIN, Michel (Hg.), L'affaire Dreyfus de A à Z, Paris 1994.
–, Précis, in: DERS. (Hg.), L'affaire Dreyfus de A à Z, S. 23–112.
DUCLERT, Vincent, Les revues dreyfusardes en France: L'émergence d'une société intellectuelle, in: La Revue des revues 17 (1994), S. 9–50.
DUPRAT, Annie, Le roi décapité. Essai sur les imaginaires politiques, Paris 1992.
–, Louis XIV: Le soleil s'éclipse, in: Ridiculosa 4 (1997), S. 17–29.
–, L'éteignoir, in: Ridiculosa 8 (2001), S. 124f.
DUPUY, Aimé, 1870–1871. La guerre, la Commune et la presse, Paris 1959.

ECHARD, William E., Historical Dictionary of the French Second Empire, 1852–70, Westport 1985.
ECKERT BOYER, Patricia, The Artist as Illustrator in Fin-de-Siècle Paris, in: Phillip Dennis CATE (Hg.), The Graphic Arts and French Society 1871–1914, S. 113–169.
EGBERT, Donald Drew, Social Radicalism and the Arts. Western Europe: A Cultural History from the French Revolution to 1968, New York 1970.
ELIADE, Mircea, Schmiede und Alchimisten, Stuttgart ^{2}1980 (Originalausg.: Forgerons et alchimistes, Paris 1949).
–, Die Religionen und das Heilige, Frankfurt a. M. 1986 (Originalausg.: Traité d'histoire des religions, Paris 1956).
ELWITT, Sanford, The Making of the Third Republic. Class and Politics in France 1868–1884, Baton Rouge 1975.
ENGLISH, Donald E., Political Uses of Photography in the Third French Republic, 1871–1914, Diss., University of Michigan, 1984.
EVENSON, Norma, Paris, 1890–1940, in: Anthony SUTCLIFFE (Hg.), Metropolis 1890–1940, S. 259–287.
EWALD, François, La question sociale, in: Léo HAMON (Hg.), Les opportunistes. Les débuts de la République aux républicains, Paris 1991, S. 146–162.

FAGGIN, Giuseppe, Simboli: L'albero – Il fuoco – La luce, Vicenza 1993.
FELBER, Ulrike, La fée Électricité. Visionen einer Technik, in: Klaus PLITZNER (Hg.), Die Elektrizität in der Geistesgeschichte, Bassum 1998, S. 105–122.
Félix Vallotton: Gravures sur bois. Préface de Manuel JOVER, Ausstellungskatalog, Monaco 1993.
FEYEL, Gilles, Presse et publicité en France (XVIII^{e} et XIX^{e} siècles), in: Revue historique 310 (2003), S. 837–868.
FISCHER, Hubertus, Wer löscht das Licht? Europäische Karikatur und Alltagswelt 1790–1990, Stuttgart 1994.
FLECKNER, Uwe u. a. (Hg.), Jenseits der Grenzen: französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaethgens zum 60. Geburtstag, Bd. 2: Kunst der Nationen, Köln 2000.
FLEMING, Marie, The Anarchist Way of Socialism. Élisée Reclus and Nineteenth-Century European Anarchism, London 1979.
FONTANE, Charles, Un maître de la Caricature: André Gill, 2 Bde., Paris 1928.
FORGIONE, Nancy, The Shadow only: Shadows and Silhouette in Late Nineteenth-Century Paris, in: Art Bulletin 81 (1999), S. 490–512.
FORTH, Christopher E., Intellectuals, Crowds and the Body Politics of the Dreyfus Affair, in: Historical Reflections/Réflexions historiques 24 (1998), S. 63–91.
FOUCAULT, Michel, L'archéologie du savoir, Paris 1969.
–, L'ordre du discours, Paris 1971.

Fournier, Éric, Les photographies de ruines de Paris en 1871 ou les faux-semblants de l'image, in: Revue d'histoire du XIX[e] siècle 32 (2006), S. 137–151.
Fox, Robert, Edison et la presse française à l'Exposition internationale d'électricité de 1881, in: Fabienne Cardot (Hg.), 1880–1980. Un siècle d'électricité dans le monde. Actes du premier colloque international d'histoire de l'électricité (15–17 avril 1986), Paris 1986, S. 223–235.
Frey, Andrea, Der Stadtraum in der französischen Malerei 1860–1900, Berlin 1999.
Fritscher, Bernhard, Vulkanismusstreit und Französische Revolution. Gedanken zu einer zeitlichen Parallele, in: Géosciences/Geowissenschaften. Proceedings of the Symposium of the XVIII[th] International Congress of History of Science at Hamburg/Munich, 1.–9. August 1989, Bochum 1991, S. 169–185.
–, Die Entmoralisierung der Naturgewalten: Vulkane und politische Revolution im System der Natur, in: Jahrbuch der österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 14/15 (2000), S. 217–237.
Fugier, Anne-Marie, Les rites de la vie privée bourgeoise, in: Philippe Ariès, Georges Duby (Hg.), Histoire de la vie privée, Bd. 4, S. 193–262.
Furet, François, Ozouf, Mona, Kritisches Wörterbuch der Französischen Revolution, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1996.

Gache-Patin, Sylvie, The Urban Landscape, in: A Day In The Country. Impressionism and the French Landscape. Ausstellungskatalog, Los Angeles, Chicago 1984, S. 109–116.
Gage, Jean, Fackel (Kerze), in: Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt, hg. v. Theodor Klauser u. a., 21 Bde., Stuttgart 1950–2004, Bd. 7 (1969), S. 154–218.
Gaillard, Jeanne, Paris, la ville. 1852–1870, Paris [2]1997.
Gaillard, Marc, Paris Ville Lumière, Paris 1994.
–, Paris: Les Expositions universelles de 1855 à 1937, Paris 2003.
Gallo, Max, L'affiche. Miroir de l'histoire, miroir de la vie, Paris [3]1989.
Garnert, Jan, Seize the Day. Ethnological Perspectives on Light and Darkness, in: Ethnologia Scandinavica (1994), S. 38–59.
–, Über die Kulturgeschichte der Beleuchtung und des Dunkels, in: Historische Anthropologie. Kultur, Gesellschaft, Alltag 5 (1997), S. 62–82.
Garrigues, Jean, Images de la Révolution. L'imagerie républicaine de 1789 à nos jours. Ausstellungskatalog, Paris 1988.
–, Henri Rochefort, in: Michel Drouin (Hg.), L'affaire Dreyfus de A à Z, Paris 1994, S. 266–269.
–, Images d'une transition: Quelques réflexions sur les dessins satiriques en France de 1870 à 1877, in: Hélène Duccini, Jean-Claude Gardes (Hg.), L'image satirique face à l'innovation. Actes du colloque de Nanterre, Paris 1996, S. 93–111.
Gay, Jean, L'amélioration de l'existence à Paris sous le règne de Napoléon III, Genf 1986.
Genette, Gérard, Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a. M. 1993 (Originalausg.: Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris 1982).
Gervereau, Laurent, S'engager, se dégager, le dessin de presse, in: Ders., Christophe Prochasson, (Hg.), L'affaire Dreyfus et le tournant du siècle, S. 190–197.
–, Symbolic Collapse: Utopia Challenged by Its Representations, in: Roland Schaer u. a. (Hg.), Utopia, S. 357–367.
–, Prochasson, Christophe (Hg.), L'affaire Dreyfus et le tournant du siècle (1894–1910), Ausstellungskatalog, Paris 1994.
Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hg. v. Otto Brunner u. a., 8 Bde., Stuttgart 1972–1997.
Giersch, Ulrich, Im fensterlosen Raum – das Panorama als Weltbildapparat, in: Sehsucht, S. 94–105.

GIRARD, Jean-Claude, Un polémiste à Paris. Henri Rochefort, Paris u.a. 2003.
GIRARDET, Raoul, Mythes et mythologies politiques, Paris 1986.
La Gloire de Victor Hugo, Ausstellungskatalog, hg. v. d. Réunion des musées nationaux, Paris 1985.
GOLDSTEIN, Robert J., Censorship of Political Caricature in Nineteenth-Century France, Kent, London 1989.
GOLINSKI, Hans-Günther, Paris – ›Ville Lumière‹ oder ›Asyl des Sterbens‹? Die französische Metropole zur Zeit der III. Republik, in: Gerhard LANGEMEYER (Hg.), Bilderwelten II, S. 9-17.
GOMBRICH, Ernst, The Dream of Reason: Symbolism of the French Revolution, in: The British Journal for Eighteenth-Century Studies 2 (1979), S. 187-205.
GOULEMOT, Jean-Marie, WALTER, Éric, Les centenaires de Voltaire et de Rousseau, in: Pierre NORA (Hg.), Les lieux de mémoire I: La République. Paris 1984, S. 381-420.
GRAD, Bonnie L., RIGGS, Timothy A., Visions of City and Country. Prints and Photographs of Nineteenth-Century France, Ausstellungskatalog, Worcester (Mass.) 1982.
GREEN, Nicholas, The Spectacle of Nature. Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France, Manchester, New York 1990.
GREENE, Miranda, The Sun-Gods of Ancient Europe, London 1991.
GRENET, Micheline, La passion des astres au XVII[e] siècle. De l'astrologie à l'astronomie, Paris 1994.
GRÉVY Jérôme, La République des opportunistes 1870–1885, Paris 1998.
GRIEWANK, Karl, Der neuzeitliche Revolutionsbegriff. Entstehung und Entwicklung, Frankfurt a.M. [3]1992.
GRIFFITHS, Richard, The Use of Abuse. The Polemics of the Dreyfus Affair and its Aftermath, New York, Oxford 1991.
GRÜNEWALD, Dieter, Zwischen Kunst und Journalismus – Politische Karikaturen, in: DERS. (Hg.), Politische Karikatur. Zwischen Journalismus und Kunst, Weimar 2002, S. 9-24.
GUERRAND, Roger-Henri, Espaces privés, in: Philippe ARIÈS, Georges DUBY (Hg.), Histoire de la vie privée, Bd. 4, S. 327-411.
GULLICKSON, Gay L., La Pétroleuse: Representing Revolution, in: Feminist Studies 17 (1991), S. 240-265.
–, Unruly Women of Paris. Images of the Commune, New York, London 1996.

HAINE, Scott W., The World of the Paris Café. Sociability among the French Working Class, 1789-1914, Baltimore u.a. 1996.
HALSBERGHE, Gaston H., The Cult of Sol Invictus, Leiden 1972.
HAMON, Léo (Hg.), Les opportunistes. Les débuts de la République aux républicains, Paris 1991.
HARTEN, Hans-Christian und Elke, Die Versöhnung mit der Natur. Gärten, Freiheitsbäume, republikanische Wälder, heilige Berge und Tugendparks in der Französischen Revolution, Reinbek 1992.
HARVEY, David, Consciousness and the Urban Experience. Studies in the History and Theory of Capitalist Urbanization, Baltimore 1985.
HASKELL, Francis, Die Apotheose Newtons in der Kunst, in: DERS., Wandel der Kunst in Stil und Geschmack: Ausgewählte Schriften, Köln 1990, S. 13-38.
–, Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München 1995 (Originalausg.: History and its images, New Haven, London 1993).
HAUK, Gerhard, Armeekorps auf dem Weg zur Sonne. Einige Bemerkungen zur kulturellen Selbstdarstellung der Arbeiterbewegung, in: Dieter PETZINA (Hg.), Fahnen, Fäuste, Körper. Symbolik und Kultur der Arbeiterbewegung, Essen 1986, S. 69-89.
HAUTECŒUR, Louis, Louis XIV – Roi-Soleil, Paris 1953.
HAVELANGE, Carl, L'institution du regard au XVIII[e] siècle, in: Roland MORTIER (Hg.), Visualisation. Concepts et symboles du dix-huitième siècle européen, Berlin 1999, S. 11-23.

HAZAREESINGH, Sudhir, The Saint-Napoleon. Celebrations of Sovereignity in Nineteenth-Century France, Harvard 2004.
HELLER, Hartmut, Kerzenschein. Die Elektrifizierung der Wachslichter, in: Kulturethologische Aspekte der Technikentwicklung, Graz 1996, S. 142–161.
HEMPEL, Johannes, Die Lichtsymbolik im Alten Testament, in: Studium Generale 13 (1960), S. 352–368.
HERBERT, Eugenia W., The Artist and Social Reform. France and Belgium, 1885–1898, New York 1980.
HERDING, Klaus, Courbets Modernität im Spiegel der Karikatur, in: Courbet und Deutschland, Ausstellungskatalog, Hamburg 1978, S. 502–521.
–, Im Zeichen der Aufklärung. Studien zur Moderne, Frankfurt a. M. 1989.
–, Davids »Marat« als dernier appel à l'unité révolutionnaire, in: DERS., Im Zeichen der Aufklärung, S. 71–94.
–, Visuelle Zeichensysteme in der Graphik der Französischen Revolution, in: DERS. (Hg.), Im Zeichen der Aufklärung, S. 95–126.
–, Diogenes als Bürgerheld, in: DERS., Im Zeichen der Aufklärung, S. 163–181.
–, Die Zeit im Umbruch der Zeiten, in: Idea 8 (1989), S. 95–112.
–, Die Industrie als ›zweite Schöpfung‹, in: Sabine BENEKE, Hans OTTOMEYER (Hg.), Die zweite Schöpfung. Bilder der industriellen Welt vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, Ausstellungskatalog, Berlin 2002, S. 10–27.
–, REICHARDT, Rolf, Die Bildpublizistik der französischen Revolution, Frankfurt a. M. 1989.
HERMANN, F., Die Dreyfus-Affäre im Spiegel der Karikatur, in: Eduard HÜTTINGER, Hans A. LÜTHY (Hg.), Gotthard Jedlicka: eine Gedenkschrift. Beiträge zur Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, o. O. 1974, S. 105–113.
HÉRON DE VILLEFOSSE, Angélique, L'iconographie de l'électricité et le symbolisme scientifique, in: Le Serment des Horaces 1 (1988/89), S. 69–82.
HICK, Ulrike, Geschichte der optischen Medien, München 1999.
HIEKISCH-PICARD, Sepp, Künstlerische Tendenzen der französischen satirischen Illustration um 1900, in: Gerhard LANGEMEYER (Hg.), Bilderwelten II, S. 18–26.
–, Die Zeitschriften »Gil Blas illustré«, »Le Rire« und »L'Assiette au beurre«, in: Gerhard LANGEMEYER (Hg.), Bilderwelten II, S. 27–33.
HILLARET, Jacques, Dictionnaire historique des rues de Paris, Paris ^{6}1963.
HIRDINA, Karin, AUGSBURGER, Janis (Hg.), Schönes gefährliches Licht: Studien zu einem kulturellen Phänomen, Stuttgart 2000.
Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Joachim RITTER u. a., 13 Bde., Basel, Stuttgart 1971–2007.
HODEIR, Catherine, The French Campaign, in: Liberty. The French-American Statue in Art and History, Ausstellungskatalog, New York 1986, S. 120–139.
HOFMANN, Werner, Wahnsinn und Vernunft. Über die allgemeine Sonne und das Lampenlicht des Privaten, in: DERS. (Hg.), Europa 1789: Aufklärung, Verklärung, Verfall, Ausstellungskatalog, Hamburg 1989, S. 13–40.
HOHL, Hanna, Saturn, Melancholie, Genie, Ausstellungskatalog, Hamburg 1992.
HOLLÄNDER, Hans, Der schwebende Blick und der Abgrund des Universums. Über einige Motive in der Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Michael JANSEN, Klaus WINANDS (Hg.), Architektur und Kunst im Abendland. Festschrift zur Vollendung des 65. Lebensjahres von Günter Urban, Rom 1992, S. 265–286.
HÖLZEL, Volkmar, Umbra. Vorstellung und Symbol im Leben der Römer, Marburg 1955.
HOORMANN, Anne, Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik, München 2003.
HOUSE, John, Die französische Landschaft 1877. »Le Village de Lavardin (Loir-et-Cher)« von Charles Busson, in: Uwe FLECKNER u. a. (Hg.), Jenseits der Grenzen, S. 234–243.

Howlett, Marc-Vincent, Lux et lumen, d'une lumière à l'autre, in: Christian Biet, Vincent Jullien (Hg.), Le siècle de la lumière 1600–1715, S. 19–32.
Hutton, John, Les Prolos vagabondent. Néo-Impressionism and the Anarchist Image of the Trimardeur, in: The Art Bulletin 72 (1990), S. 296–309.
–, Neo-Impressionism and the Search for a Solid Ground: Art, Science and Anarchism in Fin-de-Siècle France, Baton Rouge 1994.
Hutton, Patrick H., Popular Boulangism and the Advent of Mass Politics in France, in: Journal of Contemporary History 11 (1976), S. 85–106.
–, Historical Dictionary of the Third French Republic, 1870–1940, 2 Bde, London 1986.

Ihl, Olivier, La fête républicaine, Paris 1996.
Im Hof, Ulrich, Enlightenment – Lumières – Illuminismo – Aufklärung. Die »Ausbreitung eines besseren Lichts« im Zeitalter der Vernunft, in: Maja Slivar (Hg.), »Und es ward Licht«. Zur Kulturgeschichte des Lichts, Bern, Frankfurt a. M. 1983, S. 115–136.
Isaacson, Joel, Impressionism and Journalistic Illustration, in: Arts Magazine 56 (1982), S. 95–115.

Jacob, Margaret C., The Radical Enlightenment. Pantheists, Freemasons and Republicans, London 1981.
Jacquemet, Gérard, Voirie, transport urbain et équipement urbain à Belleville de 1860 à 1914, in: Paris et Île-de-France. Mémoires 33 (1982), S. 225–253.
Jäger, Hans-Wolf, Politische Kategorien in Poetik und Rhetorik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1970.
–, Politische Metaphorik im Jakobinismus und im Vormärz, Stuttgart 1971.
–, Metaphorik, in: Helmut Reinalter (Hg.), Lexikon zu Demokratie und Liberalismus, Frankfurt a. M. 1993, S. 213–216.
Janowski, Bernd, Rettungsgewißheit und Epiphanie des Heils. Das Motiv der Hilfe Gottes ›am Morgen‹ im Alten Orient und im Alten Testament, I: Alter Orient. Neukirchen-Vluyn 1989.
Jeziorkowski, Klaus, Empor ins Licht. Gnostizismus und Licht-Symbolik in Deutschland um 1900, in: Gerald Chapple, Hans H. Schulte (Hg.), The Turn of the Century. German Literature and Art, 1890–1915, Bonn 1981, S. 171–196.
J. J. Grandville. Karikatur und Zeichnung. Ein Visionär der französischen Romantik, Ausstellungskatalog, hg. v. d. Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Ostfildern-Ruit 2000.
Johnson, Martin P., The Dreyfus Affair. Honour and Politics in the Belle Époque, New York 1999.
Joest, Thomas von, Exposition universelle de 1878. L'aube de la Troisième République face au monde, in: Monuments historiques 144 (1986), S. 31–36.
Joly, Agnès, »Le Roi-Soleil« – histoire d'une image, in: Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise 38 (1936), S. 119–135.
Jonard, Robert, L'Italie et le mythe solaire de la Révolution française, in: Revue des études italiennes 38 (1992), S. 39–53.
Jonas, Raymond A., Restoring a Sacred Center: Pilgrimage, Politics, and the Sacred Cœur, in: Historical Reflections/Réflexions historiques 20 (1994), S. 96–123.
Jones, Philippe, La presse satirique illustrée entre 1860 et 1890, in: Études de presse 8 (1956), S. 4–113 [siehe auch Roberts-Jones, Philippe].
Jules Grandjouan: créateur de l'affiche politique illustrée en France, Ausstellungskatalog, hg. v. Musée d'Histoire contemporaine, Paris 2001.
Jung, Ruth, Rütten, Raimund, Antisozialismus und Antifeminismus, in: Raimund Rütten u. a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S. 227–238.
Justus, B., Lumen fidei, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 5 (1980), S. 545–547.

KAENEL, Philippe u. a. (Hg.), Autour de l'électricité. Un siècle d'affiches et de design, Lausanne 1990.
–, Affiche et électricité. Entre beaux-arts et publicité, in: DERS. u. a. (Hg.), Autour de l'électricité, S. 60–139.
KALIFA, Dominique, L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Époque, Paris 1995.
KALUZA, Zénon, Lux (lumière), in: Encyclopédie philosophique universelle, Bd. 2, 1: Les notions philosophiques. Dictionnaire, Paris 1990, S. 1516.
KAMPMEYER-KÄDING, Margret, Paris unter dem zweiten Kaiserreich. Das Bild der Stadt in Presse, Guidenliteratur und populärer Graphik, Marburg 1990.
KANTOROWICZ, Ernst H., Oriens Augusti – Lever du Roi, in: Dumbarton Oaks Papers 17 (1963), S. 119–177.
KAULBACH, Hans-Martin, Bombe und Kanone in der Karikatur. Eine kunsthistorische Untersuchung zur Metaphorik der Vernichtungsdrohung, Marburg 1987.
KEDWARD, H. R., The Dreyfus Affair. Catalyst for Tensions in French Society, London 1965.
KEEN, Sam, Faces of the Enemy. Reflections of the Hostile Imagination, San Francisco 1986.
KELLER, Dominik, Unter dem Zeichen der Sonne, in: Georg KOHLER, Alice VILLON-LECHNER (Hg.), Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte, Zürich, München 1988, S. 57–100.
KEMP, Wolfgang, Das Bild der Menge (1789–1830), in: Städel-Jahrbuch 74 (1973), S. 249–270.
–, Der Anteil des Betrachters, München 1983.
–, Das Ende der Welt am Ende des 19. Jahrhunderts, in: Wolfgang DROST (Hg.), Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts, S. 203–210.
KERN, Stephen, The Culture of Time and Space, 1880–1918, Cambridge 1983.
KESSLER, Marni, Dusting the Surface, or the Bourgeoise, the Veil, and Haussmann's Paris, in: Aruna D'SOUZA, Tom MCDONOUGH (Hg.), The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space, and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris, Manchester, New York 2006, S. 49–64.
KIRCHMANN, Kay, Licht-Räume – Lichtzeiten: Das Licht als symbolische Funktion im Theater der Neuzeit, Siegen 2000.
KLEEBLATT, Norman L. (Hg.), The Dreyfus Affair. Art, Truth and Justice, Ausstellungskatalog, New York 1987.
–, The Dreyfus Affair: A Visual Record, in: DERS. (Hg.), The Dreyfus Affair, S. 1–24.
KLEINSPEHN, Thomas, Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit, Reinbek 1989.
KLINGENDER, Francis Donald, Kunst und industrielle Revolution, Frankfurt a. M. 1974 (Originalausg.: Art and Industrial Revolution, London 1947).
KNEISSL, Daniela, Réflexions de la Ville Lumière. Le symbolisme de l'éclairage artificiel dans la peinture et la caricature à la fin du XIX^{e} siècle, in: Ridiculosa 12 (2004), S. 235–246 (= Peinture et caricature. Actes du colloque de Brest, 13–15 mai 2004, hg. v. Alain DELIGNE, Jean-Claude GARDES).
–, Marchandise tentatrice – marchandise infernale? Le diable dans la publicité de la Belle Époque, in: Ridiculosa 12 (2005), S. 69–86.
–, Illustrierte Presse für den republikanischen Bauern: »Le Père Gérard. Gazette nationale des communes« (1878–1887), in: Das 19. Jahrhundert als Mediengesellschaft, München 2009.
KOCH, Hal, Escobar y Mendoza, in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. 2 (1986), S. 689.
KOCH, Ursula E., Vom Völkerfrühling zum deutsch-französischen Krieg (1848 bis 1870/71). Das Bild des Nachbarn im satirischen Vergleich am Beispiel der Pariser Tageszeitung »Le Charivari« und des Berliner Wochenblattes »Kladderadatsch«, in: Raimund RÜTTEN u. a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S. 422–432.

–, Zwischen Narrenfreiheit und Zwangsjacke: Das illustrierte französische Satire-Journal 1830–1881, in: Rolf REICHARDT (Hg.), Französische Presse und Pressekarikaturen, Ausstellungskatalog, Mainz 1992, S. 32–47.
–, Marianne und Germania. 101 Pressekarikaturen aus fünf Jahrhunderten im deutsch-französischen Vergleich, in: Marie-Louise VON PLESSEN (Hg.), Marianne und Germania, S. 69–82.
–, Marianne und Germania in der Karikatur. Eine Ausstellung in der Ausstellung, in: Marie-Louise VON PLESSEN (Hg.), Marianne und Germania, S. 83–116.
DIES., SAGAVE, Pierre-Paul, Le Charivari. Die Geschichte einer Pariser Tageszeitung im Kampf um die Republik (1832–1882). Ein Dokument zum deutsch-französischen Verhältnis, Köln 1984.
KOERBER, Rolf, Freikörperkultur, in: Diethard KERBS, Jürgen REULECKE (Hg.), Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933, Wuppertal 1998, S. 103–114.
KOHLE, Hubertus, Der Eiffelturm als Revolutionsdenkmal, in: DERS., Gudrun GERSMANN (Hg.), Frankreich 1871–1914. Die dritte Republik und die Französische Revolution, Stuttgart 2002, S. 119–132.
KOHLER, Georg, VILLON-LECHNER, Alice (Hg.), Die schöne Kunst der Verschwendung. Fest und Feuerwerk in der europäischen Geschichte, Zürich, München 1988.
KÖHLER, Hubert, Die Darstellung des Schmiedes in der bildenden Kunst. Aspekte eines Bildmotives im Wandel der Zeitabläufe, in: Klaus TÜRK (Hg.), Arbeit und Industrie in der bildenden Kunst. Beiträge eines interdisziplinären Symposiums, Stuttgart 1997, S. 50–61.
KOSCHORKE, Albrecht, Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern, Frankfurt a. M. 1990.
KÖNIG, Mareike, Brüche als gestaltendes Element. Die Deutschen in Paris im 19. Jahrhundert, in: DIES. (Hg.), Deutsche Handwerker, Arbeiter und Dienstmädchen in Paris. Eine vergessene Migration im 19. Jahrhundert, München 2003, S. 9–26.
KOOPMANN, Helmut, Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840, Tübingen 1989.
KOSELLECK, Reinhart, Einleitung, in: Geschichtliche Grundbegriffe, Bd. 1 (1972), S. XIII–XXVII.
–, Fortschritt, in: Geschichtliche Grundbegriffe, Bd. 2 (1975), S. 351–423.
–, Anmerkungen zum Revolutionskalender und zur ›Neuen Zeit‹, in: DERS., Rolf REICHARDT (Hg.), Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins, München 1985, S. 61–64.
–, Historische Kriterien des neuzeitlichen Revolutionsbegriffs, in: DERS., Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a. M. 1989, S. 67–86.
KOSLOFSKY, Craig, Court Culture and Street Lighting in Seventeenth-Century Europe, in: Journal of Urban History 28 (2002), S. 743–768.
KRÄMER, Felix, Das unheimliche Heim. Zur Interieurmalerei um 1900, Leipzig 2006.
KRAUTER, Anne, Die Schriften Paul Scheerbarths und der Lichtdom von Albert Speer – »Das große Licht«, Diss., Univ. Heidelberg, 2004: www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/4903.
KRETSCHMER, Winfried, Geschichte der Weltausstellungen, Frankfurt a. M. 1999.
KRISTEVA, Julia, Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse, Paris 1969.
KRUMEICH, Gerd, Jeanne d'Arc in der Geschichte: Historiographie – Politik – Kultur, Sigmaringen 1989.
KURZ, Gerhard, Metapher, Allegorie, Symbol, Göttingen ^{5}2004.

LAGRÉE, Michel, La bénédiction de Prométhée. Religion et technologie XIX^{e}–XX^{e} siècle, Paris 1999.
LALOUETTE, Jacqueline, La libre pensée et la symbolique iconographique révolutionnaire (Troisième République), in: Archives de sciences sociales des religions 33 (1988), S. 65–85.

–, Iconoclastie et caricature dans le combat libre-penseur et anticlérical 1879-1914, in: Stéphane MICHAUD, Jean-Yves MOLLIER u.a. (Hg.), Usages de l'image au XIX^e siècle, Paris 1992, S.51-60.
–, À l'assaut du Sacré-Cœur!, in: Béatrice DE ANDIA (Hg.), Le Sacré-Cœur de Montmartre. Un vœu national, Paris 1995, S.157-165.
–, La libre pensée en France 1848-1940, Paris 1997.
–, La République anticléricale XIX^e-XX^e siècle, Paris 2002.
LAMBERT, Gisèle, L'Assiette au beurre. Les illustrateurs de l'Assiette au beurre, 2. Bde., Mémoire de l'école du Louvre 1974.
–, L'Assiette au beurre, in: Nouvelles de l'estampe 23 (1975), S.7-17.
L'AMINOT, Tanguy, Présentation, in: Le Naturien. Réimpression générale, Paris 1992.
LANGEMEYER, Gerhard (Hg.), Bilderwelten. Französische Illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts aus der Sammlung von Kritter, Ausstellungskatalog, Dortmund 1985.
–, (Hg.), Bilderwelten II. Satirische Illustrationen im Frankreich der Jahrhundertwende aus der Sammlung von Kritter, Ausstellungskatalog. Dortmund 1986.
LANGLOIS, Claude, La caricature contre-révolutionnaire, Paris 1989.
LARKIN, Maurice, Church and State after the Dreyfus Affair. The Separation Issue in France, London 1974.
LASKY, Melvin J., Utopie und Revolution. Über die Ursprünge einer Metapher oder: Eine Geschichte des politischen Temperaments, Reinbek 1989 (Originalausg.: Utopia and revolution, London 1976).
LAY, Howard G., Réflecs d'un gniaff: On Émile Pouget and »Le Père peinard«, in: Dean DE LA MOTTE, Jeannine PRZYBLYSKI (Hg.), Making the News, S.82-138.
LECOUVEY, Hélène, Le néo-impressionnisme et l'anarchisme dans la France fin de siècle, in: Le Serment des Horaces 1 (1988/89), S.83-101.
LEHNING, James R., To be a Citizen: The Political Culture of the Early French Third Republic, Ithaca 2001.
LEITH, James A., Le culte de Franklin avant et pendant la Révolution française, in: Annales historiques de la Révolution française 226 (1976), S.543-571.
–, The War of Images Surrounding the Commune, in: DERS. (Hg.), Images of the Commune, Montreal, London 1978, S.101-150.
–, Les trois apothéoses de Voltaire, in: Annales historiques de la Révolution française 226 (1979), S.191-209.
LE MEN, Ségolène, Lanterne magique!!! Eine Lithographie aus dem Jahr 1869, in: Uwe FLECKNER u.a. (Hg.), Jenseits der Grenzen, S.206-223.
LETHÈVE, Jacques, La caricature sous la III^e République, Paris ²1986.
LEVIN, Miriam R., Republican Art and Ideology in Late Nineteenth Century France, Diss., University of Michigan, 1986.
–, When The Eiffel Tower was New. French Visions of Progress at the Centennial of the Revolution, Ausstellungskatalog, Mount Holyoke College 1990.
LINK, Jürgen u.a., Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurstheoretische Einführung mit Auswahlbibliographie, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Sonderheft Forschungsreferate 1 (1985), S.256-375.
–, Die Revolution im System der Kollektivsymbolik. Elemente einer Grammatik interdiskursiver Ereignisse, in: Aufklärung 1, 2 (1986), S.5-23.
– u.a., Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurstheoretische Einführung mit Auswahlbibliographie (Teil II), in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 22, 1 (1997), S.70-154.
LINSE, Ulrich, Lichthunger, in: Klaus STANJEK (Hg.), Zwielicht. Die Ökologie der künstlichen Helligkeit, München 1989, S.33-50.
LOOFT-GAUDE, Ulrike, Petroleumlampen, in: Jutta MATZ, Heinrich MEHL (Hg.), Vom Kienspan zum Laserstrahl, S.43-47.

Löwith, K., Weltgeschichte und Heilsgeschehen, in: Anteile. Martin Heidegger zum 60. Geburtstag, Frankfurt a.M. 1950, S.106–153.
Loyer, François, Paris XIX^e siècle. L'immeuble et la rue, Paris 1987.
–, Le Sacré-Cœur de Montmartre, in: Pierre Nora (Hg.), Les lieux de mémoire III: Les France 3: De l'archive à l'emblème, Paris 1992, S.450–473.
Loyrette, Henri, La tour Eiffel, in: Pierre Nora (Hg.), Les lieux de mémoire III: Les France 3: De l'archive à l'emblème, S.474–503.
Luh, Peter, Fledermaus, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd.9 (1995), S.980–1043.
Luhmann, Niklas, Die Wissenschaft der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1990.
Lüsebrink, Hans-Jürgen, ›Lumières‹ et ›ténèbres‹: présence et usages d'un couple sémantique-clé du dix-huitième siècle dans »L'Histoire des deux Indes«, in: Ders. u.a. (Hg.), L'Histoire des deux Indes – réécriture et polygraphie, Oxford 1995, S.57–67.
–, Reichardt, Rolf, Die Bastille. Zur Symbolgeschichte von Herrschaft und Freiheit, Frankfurt a.M. 1990.
Dies., »Kauft schöne Bilder, Kupferstiche...« – Illustrierte Flugblätter und französisch-deutscher Kulturtransfer 1600–1830, Mainz 1996.

Maag, Georg, Kunst und Industrie im Zeitalter der ersten Weltausstellungen. Synchronische Analysen einer Epochenschwelle, München 1996.
Mabire, Christophe, L'Exposition universelle de 1900, Paris 2000.
Magne, Jacqueline, Forain témoin de son temps. Une satire sociale, morale et politique, Marseille 1973.
–, Forain et l'affaire Dreyfus, in: Nouvelles de l'estampe 8 (1973), S.9–13.
Maitron, Jean, Le mouvement anarchiste en France, Bd.1: Des origines à 1914, Paris 1975.
Malmede, Hans, Die Lichtsymbolik im Neuen Testament, Wiesbaden 1986.
Mandell, Richard, Paris 1900. The Great World's Fair, Toronto 1967.
Manevy, Raymond, La presse de la III^e République, Paris 1955.
Mann, Heinz Herbert, Die Farbe der Finsternis, in: Thomas Zaumschirm (Hg.), Die Farben Schwarz, Ausstellungskatalog, Graz 1999, S.39–48.
Mareske, Christina, Treffpunkt Eiffelturm. Die Pariser Weltausstellungen von 1889, 1900, 1925 und 1937, in: Absolut modern sein, Ausstellungskatalog, Berlin 1987, S.118–144.
Mariaux, Pierre-Alain, Détournements iconographiques chez Théophile Alexandre Steinlen. À propos de »La Libératrice«, in: Gazette des beaux-arts 135, Bd.121 (1993), S.231–240.
Markovits, Francine, Le temps et les lumières, in: Autrement 125 (1991), S.167–181.
Martin, Marc, Médias et journalistes de la République, Paris 1997.
Matz, Jutta, Mehl, Heinrich (Hg.), Vom Kienspan zum Laserstrahl. Zur Geschichte der Beleuchtung von der Antike bis heute. Begleitbuch zur Ausstellung »Wärme und Licht« der Volkskundlichen Sammlungen der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Husum 2000.
Mayeur, Jean-Marie, La séparation des Églises et de l'État, Paris 1991.
–, Laïcité et idée laïque au début de la Troisième République, in: Léo Hamon (Hg.), Les opportunistes, S.105–124.
Melot, Michel, Daumier and Art History: Aesthetic Judgment / Political Judgement, in: The Oxford Art Journal 11 (1988), S.3–24.
Ménager, Daniel, La Renaissance et la nuit, Genf 2005.
Mensching, Gustav, Die Lichtsymbolik in der Religionsgeschichte, in: Studium Generale 10 (1957), S.422–432.
Merle, Gabriel, Émile Combes, Paris 1995.
Merriman, John M., Aux marges de la ville. Faubourgs et banlieues en France 1815–1870, Paris 1994 (Originalausg.: The margins of city life, New York 1991).

MICHEL, O., Das Licht des Messias, in: Donum Gentilicium. New Testament Studies in Honour of David Daube, Oxford 1978, S. 40–50.
MILNER, John, Art, War and Revolution in France 1870/71. Myth, Reportage and Reality, New Haven, London 2000.
MOLLENHAUER, Daniel, Auf der Suche nach der ›wahren Republik‹. Die französischen »radicaux« in der frühen 3. Republik (1870–1890), Bonn 1997.
MOLLIER, Jean-Yves, Le parfum de la Belle Époque, in: Jean-Pierre RIOUX, Jean-François SIRINELLI (Hg.), La culture de masse en France de la Belle Époque à aujourd'hui, Paris 2002, S. 72–115.
MORTIER, Roland, ›Lumière‹ et ›lumières‹. Histoire d'une image et d'une idée au XVIII[e] siècle, in: DERS., Clartés et ombres du siècle des lumières. Études sur le XVIII[e] siècle littéraire, Genf 1969, S. 13–59.
–, (Hg.), Visualisation. Concepts et symboles du dix-huitième siècle européen, Berlin 1999.
MÖSENEDER, Karl, Zeremoniell und monumentale Poesie. Die »Entrée solennelle« Ludwigs XIV. 1660 in Paris, Berlin 1983.
MOSSER, Monique, Le temple et la montagne. Généalogie d'un décor de fête révolutionnaire, in: Revue de l'art 83 (1989), S. 21–33.
MÜLLER-HOFSTEDE, Justus, Vita Mortalium Vigilia. Die Nachtwache der Eremiten und Gelehrten, in: Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer, Ausstellungskatalog, Frankfurt 1993, S. 34–53.
MUNHOLLAND, John Kim, Republican Order and Republican Tolerance in Fin-de-Siècle France, Montmartre as a Delinquent Community, in: Gabriel P. WEISBERG (Hg.), Montmartre and the Making of Mass Culture, S. 15–36.

NAMIAS, Olivier, Le soleil électrique: de l'habitat sans fenêtres à l'urbanisme souterrain, in: Bulletin d'histoire de l'électricité 35 (2000), 109–122.
NATAF, André, La vie quotidienne des anarchistes en France 1880–1910, Paris 1986.
NATHAN, Michel, Cham – ein Polemiker, in: Raimund RÜTTEN u. a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S. 200–210.
NÉRAUDAU, Jean-Pierre, L'Olympe du Roi-Soleil. Mythologie et idéologie royale au Grand Siècle, Paris 1986.
NOLTE, Paul, Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, in: Lexikon Geschichtswissenschaft. Hundert Grundbegriffe, hg. v. Stefan JORDAN, Stuttgart 2002, S. 133–137.
NORA, Pierre (Hg.), Les lieux de mémoire I: La République. Paris 1984.
–, (Hg.), Les lieux de mémoire III: Les France 3: De l'archive à l'emblème, Paris 1992.
NORD, Philip, The New Painting and the Dreyfus Affair, in: Historical Reflections/Réflexions historiques 24 (1998), S. 115–136.
NYE, David E., Electrifying Expositions: 1880–1939, in: Robert W. RYDELL, Nancy GWINN (Hg.), Fair Representations. World's Fairs and the Modern World, Amsterdam 1994, S. 140–156.

OBERLÉ, Gérard u. a. (Hg.), Rue de la Révolution. Images populaires de la Révolution française: faïences et estampes, Bd. 3, Nevers 1989.
OECHSLIN, Werner, Licht: ein Gestaltungsmittel zwischen Vernunft und Gefühl/Light: A Means of Creation between Reason and Emotion, in: Daidalos 27 (1988), S. 22–38.
OETTERMANN, Stephan, Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums, Frankfurt a. M. 1980.
OHLY, Friedrich, Die Gestirne des Heils. Ein Bildgedanke zur Heilsgeschichte von der Schöpfung bis zum Jüngsten Tag, in: Euphorion 85 (1991), S. 235–272.
ORIOL, Philippe, Bernard Lazare, in: Michel DROUIN (Hg.), L'affaire Dreyfus de A à Z, S. 221–225.
ORY, Pascal, Les Expositions universelles de Paris. Panorama raisonné, avec des aperçus nouveaux et des illustrations par les meilleurs auteurs, Paris 1982.

–, Le mythe de Paris, Ville-Lumière, dans les années 1900, in: Pierre Milza, Raymond Poidevin (Hg.), La puissance française à la Belle Époque: mythe ou réalité? Paris 1992, S. 125–141.
Osgood, Samuel M., French Royalism since 1870, Den Haag 1970.
Osietzki, Maria, Weiblichkeitsallegorien der Elektrizität als ›Wunschmaschinen‹, in: Technikgeschichte 63 (1996), S. 47–70.
Osterwalder, Marcus, Dictionnaire des illustrateurs. 1800–1914, Paris 1983.
–, Dictionnaire des illustrateurs. 1890–1945. XX^e siècle. Première génération, Neuchâtel 1992.
O'Toole, J.-H., Henri-Gabriel Ibels. Nabi journaliste, in: Gazette des beaux-arts 99 (1982), S. 31–38.
Ozouf, Mona, La fête révolutionnaire 1789–1799, Paris 1976.
–, L'École, l'Église et la République 1871–1914, Paris 1982.
–, Le premier Quatorze-Juillet de la République, 1880, in: Dies., L'école de la France. Essais sur la Révolution, l'utopie et l'enseignement, Paris 1984, S. 128–141.
–, Das Pantheon. Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. Zwei französische Gedächtnisorte, Berlin 1996.
–, Kalender, in: François Furet, Dies., Kritisches Wörterbuch der Französischen Revolution, Bd. 2, 1996, S. 754–767.
–, Erneuerung, in: François Furet, Dies., Kritisches Wörterbuch der Französischen Revolution, Bd. 2, 1996, S. 1071–1086.

Pagès, Alain, Émile Zola, in: Michel Drouin (Hg.), L'affaire Dreyfus de A à Z, S. 293–298.
Panofsky, Erwin, Die Perspektive als symbolische Form, in: Ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin ³1980, S. 99–167.
Papenheim, Martin, Erinnerung und Unsterblichkeit. Semantische Studien zum Totenkult in Frankreich (1715–1794), Stuttgart 1992.
Parinet, Élisabeth, Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine (XIX^e–XX^e siècle), Paris 2004.
Paris. Belle Époque, Ausstellungskatalog, hg. v. d. Kulturstiftung Ruhr, Essen 1994.
Paris, la rue. Le mobilier parisien du Second Empire à nos jours à travers les collections photographiques de la bibliothèque historique de la Ville de Paris, Ausstellungskatalog, hg. v. der Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Paris 1976.
Parkhurst Ferguson, Priscilla, Paris as Revolution. Writing the Nineteenth Century City, Berkeley 1994.
Paulson, Ronald, Representations of Revolution (1789–1820), New Haven u. a. 1983.
Pêcheux, Michel, Metapher und Interdiskurs, in: Jürgen Link, Wulf Wülfing (Hg.), Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert, Stuttgart 1984, S. 93–99.
Perrig, Alexander, Das Frontispiz der *Encyclopédie* oder die hohe Kunst der Verblümung, in: Idea 9 (1990), S. 67–92.
Perrot, Michelle, Manières d'habiter, in: Philippe Ariès, Georges Duby (Hg.), Histoire de la vie privée, Bd. 4, S. 307–324.
Perthuis, Bruno de, La vérité sortant du puits, in: Ridiculosa 8 (2001), S. 250f.
Pessin, Alain, La rêverie anarchiste 1848–1914, Paris 1982.
–, Mythe du peuple et révolution, in: Yves Chalas (Hg.), Mythe et révolutions, Grenoble 1990, S. 269–288.
–, Le mythe du peuple et la société française du XIX^e siècle, Paris 1992.
Philipp, Wolfgang, Das Werden der Aufklärung in theologiegeschichtlicher Sicht, Göttingen 1957.
Pierrard, Pierre, L'Église et les ouvriers en France (1840–1940), Paris 1984.
Plessen, Marie-Louise von (Hg.), Marianne und Germania. 1789–1989. Frankreich und Deutschland. Zwei Welten – Eine Revue, Ausstellungskatalog, Berlin 1997.

Plitzner, Klaus (Hg.), Die Elektrizität in der Geistesgeschichte, Bassum 1998.
Pohl, Klaus, Allegorie und Arbeiter. Bildagitatorische Didaktik und Repräsentation der SPD 1890-1914. Studien zum politischen Umgang mit bildender Kunst in den politisch-satirischen Zeitschriften »Der Wahre Jacob« und »Süddeutscher Postillon« sowie in den Maifestzeitungen, Osnabrück 1986.
Ponty, Janine, La presse quotidienne et l'affaire Dreyfus en 1898-1899. Essai de typologie, in: Revue d'histoire moderne et contemporaine 21 (1974), S. 193-220.
Prendergast, Christopher, Paris and the Nineteenth Century, Cambridge (Mass.) 1992.
Prochasson, Christophe, Le colonel Georges Picquart, in: Michel Drouin (Hg.), L'affaire Dreyfus de A à Z, S. 261-265.
–, L'Affaire dans tous ses états, in: Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli (Hg.), Pour une histoire culturelle, S. 233-249.
–, Paris 1900. Essai d'histoire culturelle, Paris 1900.
–, Créateurs, syndicalistes, intellectuels autour de 1900, in: Jules Grandjouan: créateur de l'affiche politique illustrée en France, S. 64-77.
Prokasky, Judith, Vom Ereignis zum Mythos. Die Pariser Commune in den Bildmedien 1871-1914, Weimar 2005.
Przyblyski, Jeannene M., Between Seeing and Believing. Representing Women in Appert's »Crimes de la Commune«, in: De La Motte, Dies. (Hg.), Making The News, S. 233-278.

Rahner, Hugo, Das christliche Mysterium von Sonne und Mond, in: Eranos Jahrbuch 10 (1943), S. 305-404.
Ramnoux, Clémence, Les aspects nocturnes de la divinité et de la dualité du bien et du mal, in: Deucalion 4 (1952), S. 175-198.
Rapp, Friedrich, Fortschritt. Entwicklung und Sinngehalt einer philosophischen Idee, Darmstadt 1992.
Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, hg. v. Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, 10 Bde., Stuttgart u. a. 1937-2003.
Rearick, Charles, Festivals in Modern France: The Experience of the Third Republic, in: Journal of Contemporary History 12 (1977), S. 440-451.
–, The Pleasures of the Belle Époque, New Haven, London 1985.
Rebske, Ernst, Lampen – Laternen – Leuchten. Eine Historie der Beleuchtung, Stuttgart 1962.
Recchilongo, Benito, Camille Pissarro. Grafica anarchica, Rom 1981.
Reck, Hans Ulrich, Vulkanismus und Apokalypse. Zum Motiv des Feuers und einigen Derivaten von ›Natur‹ in Weltkonstruktionen und Kunstkonzepten der Moderne im Hinblick auf die ›granulare Synthese‹, in: Bernd Busch u. a. (Hg.), Feuer, S. 174-196.
Reichardt, Rolf, Einleitung, in: Ders., Eberhard Schmitt u. a. (Hg.), Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820, München 1985-2000, Heft 1/2 (1985), S. 39-148.
–, Die Stiftung von Frankreichs nationaler Identität durch die Selbstmystifizierung der Französischen Revolution am Beispiel der Bastille, in: Helmut Berding (Hg.), Mythos und Nation. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit, Bd. 3, Frankfurt a. M. 1996, S. 133-163.
–, *Lumières* versus *Ténèbres*. Politisierung und Visualisierung aufklärerischer Schlüsselwörter in Frankreich vom XVII. zum XIX. Jahrhundert, in: Ders. (Hg.), Aufklärung und historische Semantik. Interdisziplinäre Beiträge zur westeuropäischen Kulturgeschichte, Berlin 1998, S. 83-170.
Reimbold, Ernst Thomas, Die Nacht im Mythos, Kultus und Volksglauben und in der transpersonalen Erfahrung. Eine religionsphänomenologische Untersuchung, Köln 1970.
Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. 3., völlig neu bearbeitete Auflage, hg. v. Kurt Galling, 7 Bde., Tübingen 1986.

RÉMOND, René, L'anticléricalisme en France de 1815 à nos jours, Paris ²1999.
RESHEF, Ouriel, Guerre, mythes et caricature. Au berceau d'une mentalité française, Paris 1984.
REY, Alain, Révolution: Histoire d'un mot, Paris 1989.
RICHTER, Michael, ALLENDORF, Johannes, Malachias, in: Lexikon für Theologie und Kirche. 3., völlig neu bearbeitete Auflage, hg. v. Walter KASPER, 9 Bde., Freiburg u.a. 1993–2000, Bd. 6 (1997), S. 1232f.
RIDLEY, F. F., Revolutionary Syndicalism in France. The Direct Action of its Time, Cambridge 1970.
RIEGER, Dietmar, Diogenes als Lumpensammler, Heidelberg 1982.
RIGOTTI, Francesca, Schleier und Fluß – Metaphern des Vergessens, in: Michael B. BUCHHOLZ (Hg.), Metaphernanalyse, Göttingen 1993, S. 229–252.
–, Il sole della giustizia. Sole e luce quali metafore del vero e del giusto, in: DIES., Pierangelo SCHIERA (Hg.), Aria, terra, aqua, fuoco. I quattro elementi e i loro metafore/Luft, Wasser, Erde, Feuer: Die vier Elemente und ihre Metaphern, Bologna 1996, S. 9–24.
RIOUX, Jean-Pierre, Chronique d'une fin de siècle. France, 1889–1900, Paris 1991.
–, SIRINELLI, Jean-François (Hg.), Pour une histoire culturelle, Paris 1997.
ROBERTS-JONES, Philippe, De Daumier à Lautrec. Essai sur l'histoire de la caricature française entre 1860 et 1890, Paris 1960 [siehe auch: JONES, Philippe].
–, La caricature du Second Empire à la Belle Époque, Paris 1963.
ROBICHON, François, Die Illusion eines Jahrhunderts. Panoramen in Frankreich, in: Sehsucht, S. 52–63.
ROBINSON, David, The Lantern Image. Iconography of the Magic Lantern 1420–1880, London 1993.
ROCHE, Daniel, Histoire des choses banales. Naissance de la consommation XVII^e–XIX^e siècle, Paris 1997.
ROGER, Alexandre, Les mots qui restent: répertoire de citations françaises, expressions et formules proverbiales, avec une indication précise des sources, Paris 1901.
ROGER, Jacques, La lumière et les lumières, in: Cahiers de l'Association internationale des études françaises 20 (1968), S. 167–177.
RÖMHILD, Thomas, Kunstlicht. Über die Symbolik künstlicher Beleuchtung, Frankfurt a.M. 1992.
ROSENBERG, Alfons, Michael und der Drache. Urgestalten von Licht und Finsternis, Olten 1956.
ROSLAK, Robyn Sue, Scientific Aesthetics and the Aestheticized Earth. The parallel Vision of the Neo-Impressionist Landscape and Anarcho-Communist Social Theory, Los Angeles 1987.
–, Neo-Impressionism, Organicism, and the Construction of an Utopian Geography. The Role of Landscape in Anarcho-Communism and Neo-Impressionism, in: Utopian Studies N.F. 1 (1990), S. 96–113.
ROUGERIE, Jacques, Paris libre 1871, Paris 1971.
–, Espace populaire et espace révolutionnaire: Paris 1870–71, in: Institut d'histoire économique et sociale de l'université de Paris I: recherches et travaux. Bulletin 5 (1977), S. 48–83.
–, Paris insurgé. La Commune de 1871, Paris 1995.
ROUMIEUX, André, Auguste Scheurer-Kestner, in: Michel DROUIN (Hg.), L'affaire Dreyfus de A à Z, S. 277–281.
RUDOLPH, Kurt, Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion, Göttingen ²1980.
RÜTTEN, Raimund, Das Schauspiel »Le jugement dernier des rois« von Sylvain Maréchal und die neue Bildlichkeit, in: Kritische Berichte 17/4 (1989), S. 5–23.
– u.a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur. Bildsatire in Frankreich 1830–1880 – eine Sprache des Widerstandes? (Beiträge und Kommentar zum inter-

nationalen und interdisziplinären Kolloquium über den satirischen Bildjournalismus im 19. Jahrhundert an der Universität Frankfurt, 24.-27. Mai 1988), Marburg 1991.
–, Die republikanische Opposition und die Zensur, in: DERS. u. a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S. 83-90.
–, Die Agonie, in: DERS. u. a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S. 415-421.
–, Das Neue im Blick?, in: DERS. u. a. (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S. 455-468.

SALÉ, Marie-Pierre: Reclus et Kupka. »L'Homme est la nature prenant conscience d'elle-même«, in: Vers des temps nouveaux, S. 100-129.
SÁNCHEZ, Gonzalo J., The Challenge of Right-Wing Caricature Journals: From the Commune Amnesty Campaign to the End of Censorship, in: French History 10 (1996), S. 451-489.
–, Organizing Independence. The Artists' Federation of the Paris Commune and its Legacy, 1871-1889, Lincoln 1997.
SANSON, Rosemonde, Les 14-Juillet, fête et conscience nationale, 1789-1975, Paris 1976.
SAUVAGE, Anne-Marie, Henri-Gabriel Ibels. Le Nabi journaliste: l'œuvre graphique des années 1890, in: Nouvelles de l'estampe 129 (1993), S. 25-33.
SCHABERT, Tilo, Natur und Revolution. Untersuchungen zum politischen Denken im Frankreich des 18. Jahrhunderts, München 1968.
SCHAER, Roland u. a. (Hg.), Utopia. The search for the Ideal Society in the Western World, Ausstellungskatalog, Paris, New York 2000.
SCHALK, Fritz, Zur Semantik von ›Aufklärung‹ in Frankreich, in: DERS., Studien zur französischen Aufklärung, Frankfurt a. M. ²1977, S. 323-339.
–, MAHLMANN, Th., Aufklärung, in: Handwörterbuch der Philosophie, Bd. 1 (1971), S. 620-633.
SCHAMA, Simon, Der Traum von der Wildnis. Natur als Imagination, München 1996.
SCHAPIRA, Marie-Claude, Die Fahnenträgerin in der Ikonographie der Pariser Commune, in: Raimund RÜTTEN (Hg.), Die Karikatur zwischen Republik und Zensur, S. 477-488.
SCHIVELBUSCH, Wolfgang, Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert, München, Wien 1979.
–, Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. ²1986.
–, Licht, Schein und Wahn. Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert, Lüdenscheid, Berlin 1992.
–, Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865 – Frankreich 1871 – Deutschland 1918, Berlin 2001.
SCHLOBACH, Jochen, Zyklentheorie und Epochenmetaphorik. Studien zur bildlichen Sprache der Geschichtsreflexion in Frankreich von der Renaissance bis zur Frühaufklärung, München 1980.
–, Fortschritt oder Erlösung? Zu aufklärerischen und millenaristischen Begründungen der Revolution, in: Annalen der internationalen Gesellschaft für dialektische Philosophie 6 (1989), S. 27-40.
–, Siècle des Lumières et Aufklärung: mots, métaphores et concepts, in: Interfaces: image, texte, langage 4 (1993), S. 109-129.
SCHLÖR, Joachim, Nachts in der großen Stadt. Paris, Berlin, London 1840-1930, München 1991.
SCHMAUSSER-STRAUSS, Beatrix, Göttin der Schönheit, Frauenrechtlerin und Nationalheldin. Frauen in der Karikatur Frankreichs von der Kommune bis zum Ersten Weltkrieg, Weimar 1995.
SCHMITT, Stefan, Diogenes. Studien zu seiner Ikonographie in der niederländischen Emblematik und Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, Hildesheim 1993.

Schneiders, Werner, Hoffnung auf Vernunft. Aufklärungsphilosophie in Deutschland, Hamburg 1990.
–, Images of Light – before, during and after the Age of Enlightenment, in: Roland Mortier (Hg.), Visualisation, S. 1–9.
Scholz, Dieter, Pinsel und Dolch. Anarchistische Ideen in Kunst und Kunsttheorie 1840–1920, Frankfurt a. M. 1998.
Schöne, Wolfgang, Über das Licht in der Malerei, Berlin ^{6}1983 (1. Auflage 1954).
Scotti, Roland, Denn sie sind nicht wahr, obwohl sie den Schein der Wahrheit tragen, in: Bodo von Dewitz, Ders. (Hg.), Alles Wahrheit! Alles Lüge!, S. 15–23.
Schrenk, Klaus, Die republikanisch-demokratischen Tendenzen in der französischen Druckgraphik 1830–1852, Marburg a. d. Lahn 1976.
–, J. J. Grandville. Ein französischer Künstler im Spiegel der Julimonarchie, in: J. J. Grandville. Karikatur und Zeichnung, S. 23–34.
Schwartz, Vanessa R., Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris, Paris 1998.
Schwarz, Heinrich, Plagemann, Volker, Eule, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 6 (1973), S. 267–322.
Sébillot, Amédée, Avant-projet d'éclairage de la ville de Paris par un seul foyer lumineux, in: Jules Bourdais, Colonne Soleil. Projet de phare électrique pour la ville de Paris, Paris 1885.
Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts, Ausstellungskatalog, hg. v. d. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1993.
Seidel, Katrin, Die Kerze. Motivgeschichte und Ikonologie, Hildesheim u. a. 1996.
Seitter, Walter, Die Geschichte der Nacht, Berlin u. a. 2000.
Serman, William, La Commune de Paris, Paris 1986.
Shapiro, Anne-Louise, Housing the Poor of Paris, 1850–1902, Wisconsin 1985.
Shapiro, Theda, The Metropolis in the Visual Arts: Paris, Berlin, New York, 1890–1940, in: Anthony Sutcliffe (Hg.), Metropolis 1890–1940, S. 95–127.
Sharpe, William, The Nocturne in Fin-de-Siècle Paris, in: Barbara T. Cooper, Mary Donaldson-Evans (Hg.), Modernity and Revolution in Late Nineteenth-Century France, S. 108–125.
Shikes, Ralph, The Indignant Eye. The Artist as Social Critic in Prints and Drawings, Boston 1969.
–, Five Artists in the Service of Politics in the Pages of »L'Assiette au beurre«, in: Henry A. Millon, Linda Nochlin (Hg.), Art and Architecture in the Service of Politics, Boston 1978, S. 162–181.
–, Heller, Steven, The Art of Satire. Painters as Caricaturists and Cartoonists from Delacroix to Picasso, New York 1984.
Siebe, Michaele, Von der Revolution zum nationalen Feindbild. Frankreich und Deutschland in der politischen Karikatur des 19. Jahrhunderts; »Kladderadatsch« und »Charivari«, Münster 1995.
Silverman, Deborah, The 1889 Exhibition. The Crisis of Bourgeois Individualism, in: Oppositions 8 (1977), S. 71–91.
Silverman, Willa Z., Antisemitism and Okkultism in Fin-de-Siècle France: Three ›Initiates‹, in: Barbara T. Cooper, Mary Donaldson-Evans (Hg.), Modernity and Revolution in Late Nineteenth-Century France, S. 155–163.
Simmen, Jeannot, Vertigo. Schwindel der modernen Kunst, München 1990.
Simone, Franco, La luce della Rinascità e le tenebre medievali, in: Ders., La Coscienza della Rinascità negli umanisti francesi, Rom 1949, S. 27–78.
Sirinelli, Jean-François, Éloge de la complexité, in: Jean-Pierre Rioux, Ders. (Hg.), Pour une histoire culturelle, S. 433–442.
Solo, Saint-Martin, Catherine, 5000 dessinateurs de presse et quelques supports. En France de Daumier à nos jours, Paris 1996.

SONN, Richard D., Anarchism and Cultural Politics in Fin-de-Siècle France, Lincoln, London 1989.
–, Marginality and Transgression. Anarchy's Subversive Allure, in: WEISBERG (Hg.), Montmartre and the Making of Mass Culture, S. 120–144.
SPARN, Walter, »... und es ward Licht«. Über die kulturelle Bedeutung einer absoluten Metapher, in: Walter GEBHARD (Hg.), Licht. Religiöse und literarische Gebrauchsformen, Frankfurt a. M. 1990, S. 77–98.
SPECTOR, Jack, Between Nature and Symbol: French Prints and Illustrations at the Turn of the Century, in: Phillip Dennis CATE (Hg.), The Graphic Arts and French Society, S. 83–112.
SPINNER, Kaspar, Helldunkel und Zeitlichkeit: Caravaggio, Ribera, Zubaran, G. de La Tour, Rembrandt, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 34 (1971), S. 169–183.
SPRINGER, Annemarie, Terrorism and Anarchy, Late 19th-Century Images of a Political Phenomenon in France, in: Art Journal 38 (1979) S. 261–266.
STAHEL, Urs, Fortschrittsfest, Freizeitvergnügen, Massensuggestion. Paris, New York, London um 1900 und eine Erinnerung an die Gegenwart, in: Georg KOHLER, Alice VILLON-LECHNER (Hg.), Die schöne Kunst der Verschwendung, S. 161–178.
STAROBINSKI, Jean, 1789. Die Embleme der Vernunft, München o. J.
ST. JAMES, Ashley, Vallotton dessinateur de presse, Paris 1979.
STEEN, Jürgen, ›Neue Zeit‹-Vorstellungen als Kritik der Industriellen Revolution. Zu Bedeutung und Rolle von Elektrizität und Elektrotechnik in Modernisierungsstrategien des 19. Jahrhunderts, in: Klaus PLITZNER (Hg.), Die Elektrizität in der Geistesgeschichte, S. 169–182.
STEENHUYSE, D., Quelques jalons dans l'étude du thème du »Grand Soir« jusqu'en 1900, in: Le Mouvement social 75 (1971), S. 63–76.
STERNBERGER, Dolf, Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Hamburg ^{2}1946 (1. Auflage 1938).
STIERLE, Karlheinz, Renaissance. Die Entstehung eines Epochenbegriffs aus dem Geist des 19. Jahrhunderts, in: Reinhard HERZOG, Reinhart KOSELLECK (Hg.), Epochenschwelle und Epochenbewußtsein, München 1987, 453–492.
–, Imaginäre Räume. Eisenarchitektur in der Literatur des 19. Jahrhunderts, in: Helmut PFEIFFER, H. R. JAUSS u. a. (Hg.), *Art social* und *art industriel*. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus, München 1987, S. 281–308.
STONE, Judith F., The Search for Social Peace. Reform Legislation in France, 1890–1914, New York 1985.
STUART, Robert, Marxism at Work. Ideology, Class and French Socialism during the Third Republic, Cambridge 1992.
STUDENY, Christophe, L'invention de la vitesse. France, XVIII^{e}–XX^{e} siècle, Paris 1995.
STUKE, Horst, Aufklärung, in: Geschichtliche Grundbegriffe, Bd. 1 (1972), S. 243–342.
SUTCLIFFE, Anthony (Hg.), Metropolis 1890–1940, London 1984.
SWART, Koenraad Walter, The Sense of Decadence in Nineteenth Century France, Den Haag 1964.

TALKENBERGER, Heike, Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als historische Quelle. Methodische Überlegungen zur Bildkunde, in: Zeitschrift für Historische Forschung 21 (1994), S. 289–313.
TARTAKOWSKY, Danielle, Le pouvoir est dans la rue. Crises politiques et manifestations en France, Paris 1998.
TATIN-GOURIER, Jean-Jacques, Lanterne et révolution, in: Ségolène LE MEN (Hg.), Lanternes magiques, tableaux transparents, Ausstellungskatalog, Paris 1995, S. 101 f.
TERROU, Fernand, L'évolution du droit de la presse de 1881 à 1940, in: BELLANGER, u. a. (Hg.), Histoire générale de la presse française, Bd. 3, S. 7–57.
TERVARENT, Guy de, Veritas and Justitia triumphant, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 7 (1944), S. 95–101.

Theinhardt, Markéta, Brullé, Pierre, Kupka et la presse illustrée: ›Des idées sérieuses sous une forme piquante‹, in: Vers les temps nouveaux, S. 58–73.
Thézy, Marie de, Histoire du mobilier urbain parisien du Second Empire à nos jours, in: Paris, la rue, S. 10–83.
–, Marville – Paris, Paris 1994.
Thomas, Édith, Les pétroleuses, Paris 1963
–, Louise Michel ou la Velléda de l'anarchie, Paris 1971.
Thombs, Robert, The war against Paris 1871, Cambridge 1981.
Thomson, Richard, Camille Pissarro, Turpitudes Sociales and the Universal Exhibition of 1889, in: Arts Magazine 56 (1982), S. 82–88.
–, Styling the City. Observation and Perception in Print Albums of the 1890s, in: Phillip Dennis Cate u. a. (Hg.), Prints abound. Paris in the 1890s. From the Collections of Virginia and Ira Jackson and the National Gallery of Art, Washington. Ausstellungskatalog Washington, London 2000, S. 49–59.
Thöne, Albrecht, Das Licht der Arier. Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus, München 1979.
Thüsen, Joachim von der, »Die Lava der Revolution fließt majestätisch«. Vulkanische Metaphorik zur Zeit der Französischen Revolution, in: Francia 23/2 (1996), S. 113–143.
Tillier, Bertrand, La Républicature. La caricature politique en France 1870–1914, Paris 1997.
–, Virulences verbales et graphiques au cœur de l'affaire Dreyfus: le *Psst!...* de Forain et Caran d'Ache, in: Ridiculosa 6 (1999), S. 183–198.
–, Courbet, Commune, colonne. Le peintre déboulonné par la caricature, in: Courbet et la Commune, Ausstellungskatalog, Paris 2000, S. 81–102.
–, Les traits indécis du dessin de presse en France (1870–1914), in: Jules Grandjouan: créateur de l'affiche politique illustrée en France, S. 84–105.
–, La Commune de Paris, révolution sans images? Politique et représentations dans la France républicaine, 1871–1914, Seyssel 2004.
Titzmann, Michael, Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relationen, in: Wolfgang Harms (Hg.), Text und Bild. Bild und Text, Stuttgart 1998, S. 368–384.
Tournier, Maurice, Le Grand Soir, un mythe de fin de siècle, in: Mots. Langages de politique 19 (1989), S. 79–94.
Traeger, Jörg, Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes, München 1986.
–, L'Épiphanie de la Liberté. La Révolution vue par Eugène Delacroix, in: Revue de l'art 98 (1992), S. 9–28.
Trousson, Raymond, Prométhée, in: Delon (Hg.), Dictionnaire européen des Lumières, S. 909f.
Tuan, Yi-Fu, Landscapes of Fear, New York 1979.
Tulard, Jean, Frankreich im Zeitalter der Revolutionen 1789–1851, Stuttgart 1989.

Uelsberg, Gabriele (Hg.), Théophile Alexandre Steinlen. Zeichner für das Pariser Volk. Illustrationen und Karikaturen im Milieu der Jahrhundertwende, Ausstellungskatalog, Mülheim a. d. Ruhr 2000.
Ulbricht, Justus H., Lichtgeburten. Neuheidnische und ›neugermanische‹ Tendenzen innerhalb der Lebensreform, in: Kai Buchholz, Rita Latocha u. a. (Hg.), Die Lebensreform, Bd. 1, S. 133f.
Umbach, Maiken, Visual Culture, Scientific Images and German Small-State Politics in the Late Enlightenment, in: Past and Present 158 (1998), S. 110–145.

Vandenbroeck, P., Bubo signifcans. Die Eule als Sinnbild von Schlechtigkeit und Torheit, in: Jaerboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1985, S. 19–135.
Varga, Lucie, Das Schlagwort vom ›Finsteren Mittelalter‹, Wien 1932.

VARIAS, Alexander, Paris and the Anarchists. Aesthetes and Subversives during the Fin-de-siècle, New York 1996.
VERDON, Jean, La nuit au moyen âge, Paris 1994.
Vers des temps nouveaux. Kupka: œuvres graphiques 1894–1912, Ausstellungskatalog hg. v. Musée d'Orsay, Paris 2002.
VINCENT, Catherine, Fiat Lux – Lumière et luminaires dans la vie religieuse en Occident du XIII[e] au début du XVI[e] siècle, Paris 2004.
VOVELLE, Michel (Hg.), Les images de la Révolution française. Actes du colloque 25–27 octobre 1985, Paris 1988.

WACHENHEIM, Pierre, Les Jésuites animaux des ténèbres. Une physiognomonie animale satirique au XVIII[e] siècle, in: Ridiculosa 10 (2003), S. 115–131.
WAGNER, Fritz, Zur Apotheose Newtons. Künstlerische Utopie und naturwissenschaftliches Weltbild im 18. Jahrhundert, München 1974.
WAGNIART, Jean-François, Le vagabond à la fin du XIX[e] siècle, Paris 1999.
WALTHER, Elisabeth, Allgemeine Zeichenlehre. Einführung in die Grundlagen der Semiotik, Stuttgart [2]1979.
WARNER, Marina, In weiblicher Gestalt. Die Verkörperung des Wahren, Schönen und Guten, Reinbek 1989 (Originalausg.: Monuments and Maidens, London 1985).
WARNKE, Martin, Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur, München, Wien 1992.
WATELET, Jean, La presse illustrée en France 1814–1914, 11 Bde., thèse université Paris II, 1998.
WEDEMEYER, Bernd, Zum Licht. Die Freikörperkultur in der Wilhelminischen Ära und der Weimarer Republik zwischen Völkischer Bewegung, Okkultismus und Neuheidentum, in: Archiv für Kulturgeschichte 81 (1999), S. 173–198.
WEIGL, Eberhard, Entzauberung der Natur durch Wissenschaft – dargestellt am Beispiel der Erfindung des Blitzableiters, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 22 (1987), S. 7–39.
WEISBERG, Gabriel P. (Hg.), Montmartre and the Making of Mass Culture, New Brunswick u. a. 2000.
WENDLAND, Bernd, Licht in Bewegung, in: Jutta MATZ, Heinrich MEHL (Hg.), Vom Kienspan zum Laserstrahl, S. 81–100.
WERRETT, Simon, Das Feuer und die Höfe der Spätrenaissance, in: Bernd BUSCH (Hg.), Feuer, S. 121–132.
WILLIAMS, Rosalind H., Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth Century France, Berkeley 1982.
–, Notes on the Underground. An Essay on Technology, Society and Imagination, Cambridge 1990.
WILLIOT, Jean-Pierre, Naissance d'un service public. Le gaz à Paris, Paris1999.
WILSON, Colette, Memory and the Politics of Forgetting. Paris, the Commune and the 1878 Exposition Universelle, in: Journal of European studies 35 (2005), S. 47–63.
WILSON, Stephen, Ideology and Experience. Antisemitism in France at the Time of the Dreyfus Affair, London, Toronto 1982.
WINOCK, Michel, La Belle Époque. La France de 1900 à 1914, Paris 2003.
WIRSCHING, Andreas, Arbeiter und Arbeiterbewegung in Paris in vergleichender Perspektive, in: Jürgen Voss u. a. (Hg.), Paris und Berlin in der Revolution 1848. Gemeinsames Kolloquium der Stadt Paris, der Historischen Kommission zu Berlin und des Deutschen Historischen Instituts. Paris, 23.–25. 11. 1992, Sigmaringen 1996, S. 161–185.
–, Paris in der Neuzeit (1500–2000), in: Andreas SOHN, Hermann WEBER (Hg.), Hauptstädte und Global Cities an der Schwelle zum 21. Jahrhundert, Bochum 2000, S. 103–128.
WITTGENSTEIN, Ludwig, Philosophische Untersuchungen, in: DERS., Schriften, Frankfurt a. M. 1960.

Wolbert, Klaus, Deutsche Innerlichkeit. Die Wiederentdeckung Caspar David Friedrichs um 1900 und die Verbildlichung des reformerischen Naturverhältnisses, in: Kai Buchholz, Rita Latocha u. a. (Hg.), Die Lebensreform, Bd. 2, S. 189–197.

Wolfschmidt, Gudrun, Der Weg zum modernen Weltbild, in: Dies. (Hg.), Nicolaus Kopernikus (1473–1543). Revolutionär wider Willen, Ausstellungskatalog, Berlin 1994, S. 9–70.

Zajonc, Arthur, Die gemeinsame Geschichte von Licht und Bewußtsein, Reinbek 1997 (Originalausg.: Catching the light, New York 1993).

Die Zeitschrift »La Charge« und Karikaturen von 1871, Ausstellungskatalog, hg. v. den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1991.

Zelle, Carsten, Was ist und was war Aufklärung?, in: Herbert Beck u. a. (Hg.), Mehr Licht: Europa um 1770. Die Bildende Kunst der Aufklärung, München 1999, S. 449–459.

14. REGISTER

14.1. Personen

Aalen, Sverre 2[5], 499
Abélès, Luce 389[96], 499
Achten, Udo 448[297], 499
Achterberg, Christoph 8[34], 499
Agard, Charles-Jean 408[166], 477
Agulhon, Maurice 8[+32], 159[59], 173[+100], 189[170], 201[221], 234[31], 341[158], 345[173], 499
Aisenberg, Andrew R. 389[97], 391[99], 499
Albert, Pierre 63[1], 68[31], 73[47], 76[53], 499
Albrecht, Juerg 112[113], 125[153], 499
Albrecht, Michael von 494
Alembert, Jean Le Rond d' 31[+48], 53, 335[139], 493
Alewyn, Richard 98[58], 499
Alexander der Große 135
Allendorf, Johannes 209[251], 518
Altkind, Julius 478
Amade, Gérard Léo, General d' 72
Amalvi, Christian 264[125], 499
Ambroise-Rendu, Anne-Claude 337[148], 373[53], 499
Amelunxen, Hubertus von 337[148], 499
Andia, Beatrice de 189[164], 513
Angenot, Marc 397[119], 399[129], 499
Anquetin, Louis 290[14]
Antoine, J. J. 478
Apostolidès, Jean-Marie 40[12], 499
Ariès, Philippe 169[95], 389[98], 500, 507, 508, 516
Arnoux, Charles-Albert d' 478
Asmodée 477
Astaroth 477
Aubert, Andreas 454[323]
Auer von Welsbach, Carl Freiherr 359
Augsburger, Janis 473[15], 509
Augustinus 26[+10]
Aurelian 39[11]
Avenel, vicomte d' 180[130], 358[16], 493

Babinet, Jacques 59[+119, 120], 83[84]
Bachelard, Gaston 52[81], 396[114], 500
Bachollet, Raymond 76[53], 77[55], 78[66], 326[108], 500
Baeque, Antoine de 8, 37[1], 500
Bahr, Ehrhard 35[73], 493
Bailly-Herzberg, Janine 113[116], 400[137], 495, 500
Bala d'Eche 289[7], 477
Balluriau, Jean-Baptiste 477
Balluriau, Paul 205, 317[+84], 318, 319, 320, 477, 490
Bancquart, Marie-Claire 93[41], 500
Barbier, Pierre 140[202], 494
Barbin, Charles 186[152], 493
Bargeton, Delphine 21[89, 91], 23[96], 63[1], 500
Bargiel, Réjane 406[155], 434[250], 500
Baric, Jules 123, 124, 478
Barré, Raoul 478
Barrows, Susanna 106[97], 132[183], 298[29], 500
Barthes, Roland 1[3], 16[+72], 17[+73, 74, 75], 18[+81], 245[68], 471[+13], 500
Bartholdi, Frédéric Auguste 201[+221], 499
Basile 163[+75, 76], 180, 186, 231, 235, 236, 259, 352[+191]
Baubérot, Arnaud 435[255, 256, 257], 436[266], 437[274], 500
Baubérot, Jean 171[97], 188[162], 500
Baudelaire, Charles 71[+39], 385[80], 493
Baudoin, I. 102[75], 495
Bausinger, Hermann 471[11], 500
Bayard, Emile 70[+36], 72[+42], 262[114], 493
Bayle, Pierre 27[28]
Bazetoux, Denise 82[83], 400[137], 500
Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de 163[75]
Bébé 485
Beck, Herbert 34[70], 524
Becker, Colette 306[55], 495
Becker, Karin Elisabeth 25[3], 26[13, 27[17, 20, 28], 31[44], 32[+51], 33[57, 60], 33[63], 34[70, 71], 500
Béguet, Bruno 173[101], 500
Beierwaltes, Werner 25[2, 4], 26[10, 15], 27[19], 500
Bellanger, Claude 63[1], 68[31], 76[52], 499, 500, 503, 521
Beller, Manfred 45[39], 500
Bellet, Roger 66[16], 500
Belloguet, André 153, 478
Belloquet 478

Beltran, Alain 176[108, 111], 178[122], 180[129, 130], 194[188], 236[39], 238[44, 45], 246[78], 358[15], 359[20], 362[28], 408[169], 411[175, 179, 180, 181], 412[186], 418[205], 422[216], 423[219], 500
Ben-Amos, Avner 144[7], 191[179], 216[269], 266[134], 501
Beneke, Sabine 440[278], 509
Bénézit, Emmanuel 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 501
Benjamin, Walter 78[+61], 336[+142, 143, 144, 145], 394[+108], 456[+330], 457, 501, 502
Bense, Max 18[79], 501
Benz, Ernst 45[42], 501
Béranger, P.-J. de 53, 185[+146], 493, 497
Berger, G. 353[194]
Berger, Peter L. 16[+69], 501
Berlanstein, Leonard R. 100[68], 176[108] 365[35, 36], 501
Bernay, Paul 147[+16], 478
Bernhard von Chartres 31
Bertall, Paul 130[178]
Bertrand Dorléac, Laurence 8[34], 505
Berz, Peter 19[84], 501
Bexte, Peter 324[98, 100], 335[139], 501
Biet, Christian 26[12], 501, 504, 510
Binczek, Natalie 335[139], 501
Binder, Beate 238[44], 240[+48], 501
Bismarck, Otto von 218, 220
Blass, Christiane 60[121], 501
Blass, J. 67, 68, 79[67], 135[193], 136, 161, 217[272], 222, 235[33], 265, 266[+135], 267[139], 268, 309[+63], 478, 488, 489, 501
Bloch, Charles 87[9], 108[105], 501
Bloch, Ernst 453[312], 501
Blondel 217[275], 478
Blondel, Carl-Albert 478
Blühm, Andreas 12[49], 61[127], 100[69], 169[93], 176[112], 192[182, 183], 194[190], 229[15], 236[38], 240[49], 241[52], 245[71], 250[91], 272[156], 356[7], 357[9], 359[23], 367[41], 392[107], 473[14], 501
Blumenberg, Hans 3[12], 7[28], 10[+43], 17[72], 26[9], 28[30], 319[89], 325[104], 327[112], 501
Bobb 82, 312[71], 478, 483
Böcher, Otto 2[5], 3[10], 42[25], 501
Boehm, Gottfried 6[26, 27], 17[+76], 501
Boime, Albert 93[40], 104[84], 112[+111, 112, 113], 113[114, 115], 117[128, 130], 118[132, 135], 130[179], 158[53], 231[19], 234[31], 254[100], 433[246], 502
Bois, Jean-Pierre 225[4], 235[37], 256[105], 502
Boisdeffre, Raoul François Charles Le Mouton de 304[+47]
Bonaparte, Jérôme 259[113]
Bonaparte, Louis-Napoléon, s. auch Napoleon III. 58, 226[10], 416
Bonaparte, Napoléon, s. auch Napoleon I. 151, 161, 181, 232
Bonaparte, Victor 259[113]
Bonhomme, Jacques 478
Bonnefous, Georges 208[243], 209[249], 321[96], 352[189], 401[140], 502
Bonnet, Raoul 52[82], 502
Boppe, August 52[82], 502
Bork, Angela 85[1], 502
Bormann, C. von 25[2], 26[10], 500
Bosch-Abele, Susanne 55[95], 56[102, 103], 232[27], 502
Boscovitz, F. 206[237]
Bosse, Monika 59[121], 157[47], 265[133], 502
Boudard, Jean-Baptiste 102[75], 495
Boudon, Jacques-Olivier 196[198], 502
Bouin-Luce, Jean 82[83], 500
Boukay, Maurice 287[+173], 442[291], 448[+301], 449[+304], 457[332], 493
Boulanger, Georges Ernest Jean Marie, General 72[45], 159, 160, 161, 200, 242, 244[+65], 259, 262[+116], 263, 388[90], 444[292]
Bouman, Mark J. 356[7], 502
Bourdais, Jules 245[+73], 493, 520
Bourgevin 478
Boussel, Patrice 287[2], 290[11], 312[68], 502
Boutigny, Paul 496
Bracco, Patrick 232[26], 233[30], 502
Bradberry, Georges 441[284]
Braun, Andreas 451[307], 502
Braunthal, Julius 274[163], 502
Brebeck, Christian 64[5], 89[20], 143[5], 502
Bredin, Jean-Denis 287[1], 317[85], 321[92, 93, 95], 328[121], 502
Bréger, A. E. 203, 204, 205[229], 478, 488
Bremer, Dieter 3[14], 25[5], 502
Bréton, L. 105[86], 502
Briand, Aristide 203, 208[+244], 209, 420[+208], 422, 423
Briese, Olaf 45[43, 44], 47[56], 502
Brisson, Adolphe 70[36], 71[40], 35[17], 493
Brisson, Henri 326[+110]
Broglie, Herzog von 165[+41]
Brousset, B. 205, 213, 379, 380, 381, 478, 491
Brown, Stephen 288[4], 502
Bruant, Aristide 497
Brullé, Pierre 338[151], 339[153], 522
Brunner, Otto 3[11], 507
Buchholz, Kai 436[264], 455[323], 460[340], 502, 522

Buchholz, Michael B. 325[103], 518
Buchinger-Früh, Marie-Luise 105[87, 88, 89], 502
Buck-Morss, Susan 502
Buisson, Etienne 410[170, 171], 411[179], 426[220], 493
Bultmann, Rudolf 25[1], 502
Burnand, Robert 139[+200], 502
Bury, John P. T. 89[17], 503
Busch, Bernd 232[24], 503, 517, 523

Cadel, Eugène 379[+65], 478
Caillebotte, Gustave 113[+114], 117, 385[80], 478
Caillou, Jacques 82, 485
Candide 478
Canetti, Elias 101[73], 106[94], 503
Caporal 482
Caran d'Ache 78[62], 82[82], 312[71], 478, 497
Cardon, François 362[28], 503
Cardot, Fabienne 176[109], 246[76], 362[28], 503, 507
Carnot, Sadi 72, 262, 399, 431
Caron, François 58[117], 60[123, 124], 61[128], 85[1, 2], 87[9], 91[70], 149[19], 153[32, 37], 154[39], 156[45], 162[68, 72], 184[143], 212[258], 220[285], 262[115], 263[122], 503
Caron, Jean-Claude 101[70], 104[83], 105[86], 107[99], 129[175], 130[180], 503
Carré, Patrice A. 176[108, 111], 178[122], 180[129, 130], 194[188], 236[39], 238[45], 246[78], 358[15], 359[20], 362[28], 408[169], 411[175, 179, 180], 412[186], 422[216], 423[219], 501
Carrier, Ed 217[281], 478
Caserio, Jeronimo 399
Casimir-Perier, Jean 429[+231], 431
Cassagnac, Paul de 158[+55], 159[+57, 58], 244[65]
Cassirer, Ernst 2[+5], 503
Cate, Phillip Dennis 79[69, 71], 120[141], 270[151], 287[4], 290[14], 302[40], 341[156], 346[179], 382[72], 385[81], 405[155], 418[204], 429[227], 448[300], 503, 506, 521, 522
Cavaignac, Godefroy 326
Céard, Jean 30[43], 495
Célérier, Patricia-Pia 129[175], 503
Cémoi 485
Chabanne, Thierry 105[88], 309[62], 503
Chalas, Yves 43[31], 516
Cham 67[+20], 95, 99, 101[71], 102, 103, 104, 105[+87], 106, 110, 111, 133[188], 164, 165, 167, 168, 173, 178[122], 179[125], 181, 192, 194[190], 256[103], 367[41], 371, 372, 373, 374, 382[72], 440, 478, 487, 488, 491, 492, 496, 515
Chambord, Comte de, auch genannt Henri V 259[113]
Champfleury 70[37], 493
Changeux, Jean-Pierre 12[49], 503
Chanteclair 82, 137[+195], 478
Chapeaurouge, Donat 41[24], 45[41], 144[8], 503
Chapple, Gerald 460[340], 510
Charle, Christophe 305[50], 503
Charles X, s. Karl X.
Charlet, Louis 76[52], 503
Charmeil, Gilbert 64[5], 89[20], 502
Charvic 270, 478
Chastenet, Jacques 85[1], 87[10], 88[14], 89[18], 90[25], 108[106], 154[41], 160[61], 161[64, 65], 203[222, 223, 225], 220[283], 317[86], 414[189], 503
Chatenay, Edouard 496
Chaudonneret, Marie-Claude 234[31], 503
Chauvaud, Frédéric 117[127], 118[133], 503
Chevalier, Louis (Zeichner) 332, 333, 479, 490
Chevalier, Louis (Autor) 106[95], 355[2], 375[56], 503
Chevalier, Louis-Marie-Jean-Baptiste 479
Chifflard, M. 479
Chifflart, Nicolas-François 479
Choné, Paulette 99[61], 169[95], 503
Choubrac, Léon 481
Chouillet, Jacques 33[65], 503
Christian 248[85], 249, 479, 489
Christian, Paul Marie Bernard 479
Chronos 38, 39, 40, 51[75], 110, 317[83], 324, 325, 326, 387[89], 448, 456[328]
Cillessen, Wolfgang 45[40], 50[71], 504
Claeys, Gregory 432[240], 504
Classen, C. J. 25[1], 504
Clayson, Hollis 97[47], 105[87], 504
Clemenceau, Georges 161, 203, 312[71], 313[72], 314, 316[77], 344[+165], 412, 413, 416, 491
Clément, Jean 479
Clément, Jean-Jacques 479
Clésinger, Jean-Baptiste dit Auguste 233[+31], 234[+31], 235, 479
Cochin, Charles Nicolas le jeune 102[75], 140, 324, 325[103], 479, 495
Coco 483
Cohl, Emile 82[+82], 130, 131, 236, 237, 259[+111], 260, 309[62], 478, 479, 487, 489, 504
Collier, Peter 355[2], 504
Colomb, Hector 483

Colombo, Eduardo 405[154], 504
Combes, Claudette 355[2], 504
Combes, Émile 205[+237], 206[+237, 238], 207[+239, 240]
Comment, Bernard 435[313], 504
Condette, Jean-François 321[94], 504
Condorcet Marie Jean Antoine Nicolas Caritat, Marquis von 53
Constans, Jean 68
Cooper, Barbara T. 301[36], 356[5], 504, 520
Corbin, Alain 92[36], 117[127], 356[4], 454[321], 503, 504
Corday, Charlotte 41
Cosgrove, Denis 452[311], 504
Courbet, Gustave 102, 104[82], 105[+87], 106
Courtet, Emile 479
Couturier, Edouard 479
Couturier, Louis 290[14], 319[92], 325, 334[+136, 138], 376, 387[86], 479, 491
Crafton, Donald 82[82], 259[111], 504
Craïb 478
Crampe-Casnabet, Michèle 32[56], 504
Crary, Jonathan 14[63], 298[30], 335[139, 140], 336[144], 377[62], 453[313], 455[324], 504
Créhange, André 364[32], 365[37], 493
Croïlo 478
Cruishank, Isaac 192[183]
Cubitt, Geoffrey 185[144], 504
Cueto-Asín, Elena 382[72], 429[228], 504

Dalou, Aimé-Jules 104[+82], 235[37], 345[+170, 171], 344[+294], 479
Daniel, Ute 4[16], 504
Dardel, Aline 113[116], 339[152], 343[163], 353[193], 400[133, 137] 405[155], 406[156, 159], 407[162, 163], 408[166], 441[284], 456[331], 500, 504
Darjou, Alfred 94, 99, 497, 487
Daumier, Honoré 11, 22[93], 55[+96], 57, 58[+111], 59[+121], 60[+121], 61, 64[6], 70[36, 37], 71[+38, 39, 40], 72[+43], 76[53], 77[56], 83[84], 85[+5], 86, 88, 112[113], 123[147], 125[153], 149, 150[25], 157, 163, 168, 232, 265[133], 324[98], 346[177], 347[180], 357[13], 381, 388[89], 477, 479, 487
David, Jacques-Louis 41
Dayle 477
Debat-Ponson, Édouard-Bernard 479
Debierre, Charles 209
Debuchy, Victor 97[46], 504
Defaux, Gérard 30[43], 495
Defrance, Eugène 178[122], 179[125], 359[22], 360, 375[56], 382[72], 493
Delacroix, Eugène 132[+182], 149[21], 234
De La Motte, Dean 129[175], 504, 513, 517
Delannoy, Aristide 72, 282, 283, 479, 489
Delattre, Simone 99[63], 100[64], 101[74], 356[4, 7, 8], 357[12], 377[61], 384[78], 387[87, 88], 388[+90, 91], 389[94], 392[106], 504
Deligne, Alain 338[149], 504, 511
Delon, Michel 4[19], 32[56], 34[6, 44][38], 505, 522
Delord, Taxile 59
Delort, Robert 440[279], 505
Delporte, Christian 8[34], 63[1], 65[11, 13], 77[57, 59], 81[79], 287[4], 497, 505
Delteil, Loys 55[96], 479, 487, 498
Demandt, Alexander 29[31], 46[49], 505
Demisch, Heinz 120[140], 446[296], 505
Demoris, René 33[65], 503
Denkel, Eugen 177[115], 505
Deonna, Waldemar 50[70], 505
Descartes, René 27[+21], 48, 324, 335[139], 472, 493
Désile, Patrick 11[48], 253[99], 357[11], 455[326], 459[338], 473[14], 505
Desloges 156[46]
Desperret, Auguste 56, 57[107]
Dewitz, Bodo von 337[148], 505, 520
Diderot, Denis 31[+49], 33[65], 335[139], 431, 493
Diogenes 135, 137[+194], 266[137], 387[+89], 465[4]
Disdéri, André 112[113]
Dittmar, Peter 80[74], 270[151], 290[14], 302[41], 304[47], 385[82], 405[155], 429[230], 444[292], 449[302], 457[332, 334], 459[336], 505
Dixmier, Elisabeth 77[55], 505
Dixmier,Michel 77[55], 160[61], 163[73], 184[193], 188[163], 192[181], 198[204], 353[54], 505
Doizy, Guillaume 184[139], 505
Dölger, Franz Joseph 39[11], 505
Donahue, Thomas Francis 11[46], 505
Donaldson-Evans, Mary 301[36], 356[5], 504, 520
Don Quichote 60[124], 147
Don Zed 485
Douat, Albert 478
Doucet, Hervé 436[264], 505
Doumergue, Gaston 203[225]
Draner 96, 97, 135, 137, 157[48, 51], 167, 174, 175, 177, 178[122], 180[+131], 181, 186, 194, 250[48], 241[54], 256, 364, 381, 388[89], 440, 452, 477, 479, 484, 487, 488, 492, 496
Dresch, Jutta 442[289], 505
Dreyfus, Alfred 289[+7, 9], 290[+11], 293[+17], 294, 295, 301[37], 302, 304, 305, 306, 307, 309, 311, 312[71, 72], 314, 316, 319, 321, 321[92], 326[108], 341[156], 489
Drost, Wolfgang 211[254], 229[15], 441[282], 505, 511

Drouin, Michel 287[1, 2], 288[4], 292[16], 304[44], 311[66], 312[68, 71], 316[78, 80, 82], 317[85], 502, 506, 507, 515, 516, 517, 518
Drummond, Thomas 177[115, 116], 505
Drumont, Édouard 345, 436[+261], 493, 497
Duby, Georges 169[95], 389[98], 500, 507, 508, 516
Du Camp, Maxime 91[68], 357[11], 493
Ducatel, Paul 21, 87[8], 89[17, 20], 124[148], 132[181], 149[23], 231[22], 242[57], 387[89], 487, 498
Duccini, Hélène 64[5], 507
Duclert, Vincent 288[6], 506
Du Fayl 494
Dumas, Alexandre 494
Du Moncel, Théodore 176[109], 493
Duplessis, Joseph-Siffrède 479
Duprat, Annie 8, 38[5], 40[12], 52[80], 506
Dupuy, Aimé 63[3], 506
Dupuy, Charles 332
Dürer, Albrecht 212[261]
Dutiers, Émile 362
Duveyrier, Charles 432

Echard, William E. 229[15], 232[23], 506
Eckert Boyer, Patricia 79[69], 418[204], 503, 506
Edison, Thomas Alva 161[63], 176[+109], 241[+52], 360[25]
Edward VII. 457
Edward, George 289[7], 480
Egbert, Donald Drew 396[112], 407[163], 506
Ehrly, Idan 403[+146], 404[148], 434, 435[254], 436
Eliade, Mircea 39[11], 444[294], 506
Elwitt, Sanford 162[66], 166[82], 506
Énault, Louis 105[+86], 128[166], 164[+79], 502
Endell, August 362[26], 384[79], 493
English, Donald E. 112[113], 337[148], 506
Es/d'Es (auch: Valdès/Val d'Es) 485
Escobar y Mendoza, Antonio de 197[202]
Esterhazy, Marie Charles Ferdinand Walsin 302, 311, 314, 316, 328, 328[120], 334, 351[188]
Evenson, Norma 398[98], 391[102], 506
Ewald, François 166[82], 167[85], 506

Faggin, Giuseppe 3[10], 506
Fau, Fernand 269[147], 270[148], 375, 480
Faure, Félix 289[8], 327, 328[120], 400
Faure, Sébastien 289, 290[11, 12], 397[118], 400[134], 497
Favre, Jules 89
Felber, Ulrike 238[44], 506
Ferry, Jules 68, 161, 174, 198, 200[209], 212, 265, 265[131], 267, 269, 309, 357[179]
Festa, Nicola 495
De Feure, Georges 480
Fevre, D. 480
Feyel, Gilles 87[59], 506
Fidus 454[323], 460[340]
Figuier, Louis 177[116], 256[106], 371[49], 493
Filozel 482
Fischer, Hubertus 9[+36], 12[49], 38[7], 39[10], 44[37], 51[75, 76], 52[78, 80, 83], 53[84, 85, 86, 90], 54[94], 55[97], 57[107, 108], 59[111, 114], 59[120], 60[124], 99[61], 141[1, 2], 143[4, 5, 6], 149[21], 153[35], 154[+42], 168[88], 192[183], 200[215], 311[65], 312[69, 72], 408, 506
Fleckner, Uwe 11[48], 117[125], 506, 509, 513
Fleming, Marie 437[268], 506
Floquet, Charles 161[+64]
Fô 480
La Fontaine, Jean de 147[+18], 149[+20], 494
Fontane, Charles 65[14, 15], 66[18], 506
For 480
Forain, Jean-Louis (auch: Jean) 78[62], 82[82], 233[29], 312[71], 340, 414, 415, 480, 491, 497
Forgione, Nancy 382[72], 506
Forth, Christopher E. 295[26], 298[28, 29], 302[39], 304[46], 307[57], 506
Foucault, Michel 4[16], 338[150], 461[1], 474[+16], 506.
Fourier, Charles 331, 332
Fournel, Victor 104[+84], 105[85], 106[98], 493
Fournier, Éric 105[86], 507
Fox, Robert 176[109], 507
Franklin, Benjamin 44[+38], 48[64], 53, 238
Frey, Andrea 377[62], 507
Friedrich, Caspar David 454[323]
Fritscher, Bernhard 46[55], 507
Fuchs, Eduard 71, 72[41], 78[62], 79[67], 80[75], 132[184], 494
Fugier, Anne-Marie 169[95], 507
Furet, François 37[2], 507, 516

Gache-Patin, Sylvie 433[244, 245, 247], 507
Gage, Jean 19[86], 507
Gaillard, Jeanne 90[26], 91[28, 33], 117[126], 507
Gaillard, Marc 242[58], 357[9], 358[15], 507
Gallarmand 480
Galliffet, General Gaston, Marquis de 118[+38], 119, 120[139], 487
Gallo, Armand 378, 480, 491
Gallo, Max 188[163], 507
Gambetta, Léon 68, 135, 166[+84], 167, 184[+142], 198, 212, 218[+282], 220, 266, 494
Gardes, Jean-Claude 64[5], 507, 511

Garnert, Jan 169[95], 338[151], 507
Garrigues, Jean 64[5, 8], 116[122], 141[3], 156[43], 159[59], 242[62], 312[71], 507
Gautier, Théophile 91[+31], 494
Gavarni 494
Gavroche 108
Gay, Jean 100[67], 507
Genette, Gérard 19[83], 507
George-Edward 480
Gérault-Richard 121[142], 444[292]
Gersmann, Gudrun 242[59], 512
Gervereau, Laurent 21[92], 79[67], 287[2, 4], 337[148], 348[184], 436[265], 499, 507
Gibet 388[91], 478
Giersch, Ulrich 454[320], 455[324], 507
Gilbert-Martin, Charles 64[+9], 159, 163, 191, 192, 231, 232, 257, 387[89], 390, 496
Gill, André 60[124], 65[+14], 66[+16, 17, 18, 19], 77[56, 59], 82, 150, 151, 152, 154, 155, 158, 205[232], 226, 227, 228, 231[21], 234, 235[+34], 242, 257, 262[114], 444[293], 480, 482, 488, 489, 497
Gill, Susan 120[141], 270[151], 355[179], 385[81], 405[155], 503
Girard, Eugène 140[178], 480
Girard, Jean-Claude 200[213], 508
Girardet, Raoul 185[146], 508
Goblet, René 198, 200[+211]
Goldstein, Robert J. 63[2], 64[5, 7, 9], 66[18], 67[22], 69[32], 70[35], 72[+43, 44, 45], 73[47, 48, 49], 508
Golinski, Hans-Günther 382[72], 508
Gombrich, Ernst 37[1], 508
Gosset de Guines, André 480
Gottlob, Fernand 205, 206, 385, 480, 488
Goulemot, Jean-Marie 191[175], 508
Goussé, Henri 416, 480
Grad, Bonnie L. 389[92], 433[241], 508
Grand-Carteret, John 184[139], 197[200], 206[237], 287[4], 470[10], 494
Grandjouan, Jules-Félix 9[38], 77[55], 80[+76], 186[152], 208[246], 340, 348[+184], 349, 365, 366, 367, 375, 383, 384, 401[140], 410[170], 431, 480, 490, 491
Grandville, Jean-Ignace Gérard 53[85], 55[+95, 97, 98, 100], 56[+101, 102, 103, 104, 105], 223[291], 232[+27], 480
Grave, Jean 343[163], 399, 400, 408[168], 437, 497
Gravelle, Émile 435, 436[267], 498
Gravelot, H.-F. 102[75], 140, 495
Green, Nicholas 433[242, 243], 508
Grégori, Louis A. 321
Grenèche, Louis 496
Grenet, Micheline 4[18], 49[65], 508
Grévy Jérôme 184[182], 508
Grévy, Jules 159, 184[142], 265[+130], 267, 269, 309, 388[91]
Griewank, Karl 40[15], 41[17], 49[66], 508
Griffiths, Richard 288[5], 299[32], 301[36], 508
Grippa, A. 220, 221, 480, 488
Grünewald, Dieter 83[84], 508
Guédy, P. 496
Guerrand, Roger-Henri 389[98], 432[240], 508
Guesde, Jules 273[157], 289[9], 410[+171], 452, 498
Guillaumin, Edouard 484
Gullickson, Gay L. 13[51], 129[175], 130[176, 178, 179, 180], 132[182], 508
Gumery, Adolphe 305, 306, 307, 480

Habert, Eugène 75, 480, 487
Hadol, Paul 167, 185, 440, 481, 488, 492
Haenen (auch: Haenens), Frédéric de 293[17], 481
Haine, Scott W. 391[103], 508
Halsberghe, Gaston H. 39[11], 508
Hamon, Léo 166[82], 184[140], 506, 514
Harten, Elke 43[34], 50[70], 508
Harten, Hans-Christian 43[34], 50[70], 508
Harvey, David 128[164], 189[164, 170, 171], 508
Haskell, Francis 48[63], 70[37], 508
Hauk, Gerhard 460[340], 508
Haussmann, Georges-Eugène Baron 112[113], 356[+5], 357[9], 373[52]
Hautecœur, Louis 40[12], 508
Havelange, Carl 324[101], 508
Hawkins, Louis Welden 327[+116], 481
Hazareesingh, Sudhir 226[10], 509
Heidbrinck, Oswald 248, 362, 363, 371, 384, 395[110], 401, 402, 481, 490, 491
Heine, Thomas Theodor 348[181]
Heinrich IV. 432
Hellé 420[+209], 421, 481, 491
Heller, Hartmut 471[11], 509
Heller, Steven 79[69], 302[40], 407[163], 520
Héma 477
Hempel, Johannes 2[5], 509
Hénault, Jules 171, 172, 185[148], 343[+163], 481, 488
Henri IV, s. Heinrich IV.
Henriot 140, 332[+131], 481
Herbert, Eugenia W. 396[112], 509
Herding, Klaus 8[+31], 37[1, 4], 38[5, 7, 8], 39[10], 40[13, 16], 41[22, 23], 44[37], 45[46], 46[49, 51], 47[56], 60[70], 98[56], 105[87], 160[60], 388[89], 440[278], 509
Herkules 160[60]

Hermann, F. 287[4], 351[188], 509
Hermann-Paul 71[14], 275, 276[171], 290[14], 304[44], 317[85], 327[+114, 118], 330[+124, 125], 332, 341[156], 351[188], 386, 481, 493, 496
Hermann, René-Georges Paul 481
Héron de Villefosse, Angélique 246[76], 509
Heymann, S. 66[19], 497
Hick, Ulrike 61[127], 473[15], 509
Hiekisch-Picard, Sepp 77[55], 79[68], 509
Hillaret, Jacques 176[107], 509
Hirdina, Karin 473[15], 509
Hodeir, Catherine 186[156], 191[173], 509
Hofmann, Werner 48[62], 509
Hohl 212[261], 509
Holländer, Hans 457[333], 509
Hölzel, Volkmar 99[58], 509
Hoormann, Anne 473[15], 509
Hope 389[95], 390, 481, 491
Höppener, Hugo, s. Fidus
House, John 117[125], 483, 509
Houssaye, Arsène 494
Howlett, Marc-Vincent 26[12], 510
Hugo, Victor 57[56], 85, 86[6], 92[+37], 97[46], 108[109], 126[+159], 149, 151[+31], 166[+83], 167, 168, 191[+178, 179], 192, 216, 244[+67], 353[192], 355[2], 431, 434[+252], 494, 498
Husson, Jules François Félix, s. Champfleury
Hüttinger, Eduard 287[4], 509
Hutton, John G. 114[119], 273[160], 274[164], 404[151], 407[163], 438[276], 446[295], 448[298], 456[328], 457[335], 510
Hutton, Patrick H. 89[17], 118[138], 153[33], 159[58], 161[64], 200[209, 211], 203[222], 205[237], 207[241], 259[113], 263[120], 265[130, 131], 289[9], 312[71], 326[110], 345[170], 388[91], 420[208], 422[212], 429[231], 510
Huysmans, Joris Karl 272[156], 494

Ibels, Henri-Gabriel 1[+1], 78[65], 80[+73], 82[82], 195[+192], 299, 300, 301, 302, 316, 317, 319, 325, 327, 328, 330, 330[127], 331, 334[134, 135], 341, 343, 345, 346[175], 352, 481, 488, 490, 496, 497
Ignatius von Loyola 197
Ihl, Olivier 191[175], 254[101], 264[123], 510
Imdahl, Max 495
Im Hof, Ulrich 32[56], 510
Iribe, Paul 497
Isaacson, Ester 377[62], 456[328]
Isaacson, Joel 79[70], 510
Isoré, Luis 191, 481

Jablochkoff, Pawel Nikolajewitsch 176[+111], 177, 178[122], 179[125], 180[131], 194[189], 229, 231, 241[52]
Jacob, Margaret C. 48[64], 510
Jacquemet, Gérard 365[35], 510
Jacquet 482
Jäger, Hans-Wolf 38[6], 42[27], 44[38], 45[45], 46[50], 510
Jankowski, Ch.-B. 423, 424, 481, 491
Janowski, Bernd 2[7], 510
Jansen, Michael 457[333], 509
Jaurès, Jean 127, 200[+212], 289[+9, 10], 304[+48], 306, 312[71], 313[72], 411[179], 423, 426[+220], 471, 494, 498
Jauss, H. R. 241[54], 245[70], 495, 521
Jeanne d'Arc 212[259], 218
Jehannet 353, 481
Jeziorkowski, Klaus 460[340], 510
Job 269, 481
Joest, Thomas von 225[3, 5], 226[8], 233[31], 510
Johnson, Martin P. 287[1], 328[120], 510
Joly, Agnès 40[12], 510
Jonard, Robert 42[27], 510
Jonas, Raymond A. 189[167]
Jones, Philippe, s. auch Roberts-Jones, Philippe 21[89], 65[14], 66[16], 70[+33, 34], 76[+53], 510, 518
Jordan, Stefan 19[85], 29[31], 505, 515
Jossot, Gustave-Henri 389[96], 481
Josua 87[8]
Jouve, Paul 251, 482
Jover, Manuel 80[72], 506
Jullien, Vincent 26[12], 501, 504, 510
Jung, Ruth 510
Jupiter 44[38], 45[+39, 40], 423
Justus, B. 26[16], 510

Kab 82, 205[+23], 206, 325[106], 327, 329, 470[10], 482, 483, 490
Kaenel, Philippe 236[43], 238[44], 338[151], 511
Kalifa, Dominique 373[54], 375[55, 58], 511
Kaluza, Zénon 26[12], 511
Kampmeyer-Käding, Margret 90[26], 511
Kantorowicz, Ernst H. 40[12], 511
Kape 482
Karl X. 57[107], 224
Kauffmann, Peter Paul 147, 148, 149, 482, 488
Kaulbach, Hans-Martin 400[138], 511
Kedward, H.R. 288[+6], 511
Keller, Dominik 40[12], 511
Kelly, David 355[2], 504
Kemp, Wolfgang 17[75], 264[+126], 441[282], 511

Kerbs, Diethard 436[264], 512
Kern, Stephen 11[47], 511
Kessler, Marni 113[115], 511
Kirchmann, Kay 11[46], 511
Klauser, Theodor 19[86], 507
Kleeblatt, Norman L. 287[2], 287[4], 304[45], 306[54], 307[60], 316[76], 321[97], 327[118], 328[122], 338[149], 339[152], 353[194], 502, 503, 511
Kleinspehn, Thomas 335[139], 511
Klenck, Paul 22[94], 87[8], 130[178], 157[+49], 482
Koch, Hal 197[202], 511
Koch, Ursula E. 8[+33], 55[95], 58[115, 117], 68[30], 76[+52, 53], 87[7], 511
Koerber, Rolf 436[264], 512
Kohle, Hubertus 242[59, 61], 245[68, 72], 247[81], 248[84], 264[126], 512
Kohler, Georg 40[12], 232[25], 511, 512
Köhler, Hubert 444[294], 512
König, Mareike 388[90], 512
Konstantin 248
Koopmann, Helmut 42[27], 512
Kopernikus, Nikolaus 4[18], 40, 49[67]
Koschorke, Albrecht 453[315], 454[323], 512
Koselleck, Reinhart 4[+17], 5[20], 17[78], 30[39], 31[46], 42[28], 43[33], 242[59], 512, 521
Koslofsky, Craig 97[50], 512
Krause, Gerhard 2[5], 501
Krauter, Anne 473[15], 512
Kretschmer, Winfried 225[3], 242[58], 244[64], 248[87], 253[99], 512
Kristeva, Julia 18[80], 461[1], 512
Kropotkine, Pierre 438[275], 494
Krumeich, Gerd 211[255, 256], 212[259], 218, 218[279], 224[296], 512
Kupka, František 193[+185], 240[50], 348[151], 339[+153], 437[+268], 460[340], 482, 488
Kurz, Gerhard 7[28], 512

Laclôtre, André 481
Ladreyt, Eugène 157, 482
Lafosse, Georges 480
Lagarde, Maurice 497
Lagrée, Michel 20[87], 129[171], 133[189], 194[191], 512
Lalaux, Jean-Bernard 184[139], 505
Lalouette, Jacqueline 160[61], 163[73, 75, 77], 184[139], 185[146], 188[160, 162, 163], 189[164, 166, 168], 192[181], 198[204],213[265],505, 512
Lambert, Gisèle 77[55], 513
Lami, Eugène 494
L'Aminot, Tanguy 436[262], 437[267], 513
Lamouche, Eugène 263[+121], 388[89], 482
Langemeyer, Gerhard 77[55], 79[68], 97[45], 346[177], 347[180], 348[181], 382[72], 385[82/83], 508, 509, 513
Langlois, Claude 8, 38[9], 43[35], 513
Lardy, Jacques 411[177, 179], 412[183], 416[195], 494
Larkin, Maurice 216[268], 340[154], 513
Larmand 480
Lasky, Melvin J. 47[57], 396[114], 462[2], 513
Latocha, Rita 436[264], 455[323], 460[340], 502, 522, 524
Launay 482
Lavoisier, Antoine Laurent de 53
Lay, Howard G. 399[129], 400[137], 442[290], 513
Lazare, Bernard 292[+16], 311, 494
Lazare, Louis 91[+34], 191, 357[12], 494
Léandre, Charles 203[225], 208, 209, 290[14], 326[+108], 412, 413, 414[188], 482, 491
Lebasque, Henri 385, 441[284], 482
Le Bon, Gustave 298[+29, 30], 302[42], 494
Lebovici, Élisabeth 232[26], 233[30], 502
Lecocq, Charles 154[38]
Lecouvey, Hélène 404[151], 513
Lefebvre, Jules 236[43], 309[+62], 310, 482, 490
Lefman 109, 482, 487
Le Grand 482
Legrand, Louis 73[+49, 50], 74, 364, 482, 487
Legrand, Marc 384[+79], 395
Lehning, James R. 262[117], 264[123], 267[141], 269[145], 513
Leith, James A. 44[38], 88[12], 89[21], 90[24], 107[101], 116[123], 126[159], 130[178], 191[175], 513
Lek 482
Lemaire 51[77], 482
Le Men, Ségolène 11[+48], 61[126, 127], 88[16], 118[133], 124[149], 150[24, 25], 389[96], 499, 513, 521
Lemer, Julien 229[15], 494
Lemot, A. 1[+2], 82[+81], 124, 198, 199, 201[+218], 202, 209, 210, 216, 218[276, 278], 219, 224[297], 347[179], 482, 483, 488
Le Petit (auch: Lepetit), Alfred 72[45], 123, 132[182], 141, 142, 143[6], 144, 146, 151, 154, 158, 161, 181, 182, 192, 209[250], 218[282], 254, 255, 313[72],368, 482, 488, 489, 497
Lerory 483
Lethève, Jacques 63[2], 72[45], 73[47], 77[56], 81[79], 85[3], 184[141], 198[204], 205[235], 311[65], 513
Levin, Miriam R. 242[59], 245[69], 248[82], 250[88, 92], 251[95], 274[161], 513

Lévy, Alphonse 385, 477, 483, 484
Lévy, Arthur 497
Lilio 138, 482, 483, 488
Link, Jürgen 4[15, 16], 7[28], 10[+44], 37[3], 513, 516
Linse, Ulrich 440[279], 441[281], 513
Lippincott, Louise 12[49], 61[127], 100[69], 169[93], 176[112], 192[182, 183], 194[190], 229[15], 236[38], 240[49], 241[52], 245[71], 250[91], 272[156], 356[7], 357[9], 359[23], 367[41], 392[107], 473[14], 501
Lix, Frédéric 130, 483
Looft-Gaude, Ulrike 139[200], 513
Loubet, Émile 207[+241], 345
Louis XIV, s. Ludwig XIV.
Louis XVI, s. Ludwig XVI.
Louison 485
Louis-Philippe 56[+103], 57[+107], 71, 88, 156[+46], 224, 232, 259[113], 265[133], 388[89]
Löwith, K. 10[+42], 514
Loyer, François 188[64], 357[9], 373[51], 514
Loyrette, Henri 245[69], 248[83], 514
Luc 483
Luce, Maximilien 80, 82, 290[14], 305, 306, 339, 389[129], 400[+137], 404[151], 406, 438[276], 483
Luckmann, Thomas 16[+69], 501
Ludwig XIV. 49[+67], 97, 212, 494
Ludwig XVI. 38[+5], 125[154], 150[25], 224
Ludwig XVIII. 52
Luh, Peter 68[27], 185[149], 514
Luhmann, Niklas 16[+71], 514
Lunel, Ferdinand 483
Luque, Manuel 130[181], 161[+63], 483
Lüsebrink, Hans-Jürgen 6[+22], 32[56], 33[61], 40[12], 514
Lüthy, Hans A. 287[4], 509
Lys, Georges de 448[298]

Maag, Georg 241[54], 514
Mabire, Christophe 248[87], 250[92], 514
Machaux, Adrien 477
Mac-Mahon, Marie Edmé Patrice Maurice, Comte de 67, 116[122], 117[125], 141, 149, 153, 156[43], 159, 226, 309
Magne, Jacqueline 82[82], 514
Mahlmann, Th. 32[56], 519
Maigrot, Henri 481
Maillard, Firmin 63[3], 89[21], 494
Maillet, Joseph oder Jean-Joseph 483
Maitron, Jean 343[162], 396[112], 398[126], 399[127, 130], 400[134], 410[171, 172], 435[257], 514
Malachias 209
Malmede, Hans 2[8], 3[10], 514
Mandell, Richard 248[87], 514
Manet, Édouard 100[69]
Manevy, Raymond 63[1], 514
Mann, Heinz Herbert 185[146], 514
Marat, Jean-Paul 41, 51[75], 107, 375, 388[90]
Marcellus, M. 496
Maréchal, Henri 178[121], 183[136, 137], 358[15], 359[17, 21, 22], 360[+25], 361, 362[27], 368[43], 373[52], 490, 494
Maréchal, Sylvain 39[10], 47[56]
Mareske, Christina 245[71], 245[77], 248[87], 250[89], 514
Marianne 8, 132[184], 156[43], 203[225], 207, 224, 233, 236, 251, 253, 259, 267, 270[148], 284, 285, 314, 315, 316, 317[84], 346[179], 431, 490
Mariaux, Pierre-Alain 406[155], 514
Marie-Antoinette 124, 125[154], 287[86]
Markovits, Francine 33[64], 514
Martel, Tancrède 362[29], 497
Martial 146[13], 442, 445, 446, 449, 483, 492
Martin, Marc 63[1], 77[57], 514
Marville, Charles 357[9], 522
Marx, Karl 431, 452
Matz, Jutta 139[200], 192[183], 513, 514, 523
Maurin, Charles 399[126], 483
Mayeur, Jean-Marie 117[127], 184[140], 208[242, 245], 209[248], 503, 514
McDonough, Tom 113[115], 511
Mehl, Heinrich 139[200], 192[183], 513, 514, 523
Méline, Jules 316[+78]
Melot, Michel 71[38, 40], 514
Ménager, Daniel 30[38], 514
Mensching, Gustav 2[5], 514
Mercier, Auguste 334
Mercier, Louis-Sébastien 33, 34[66], 494
Méria, Adrien 477
Merle, Gabriel 205[237], 206[238], 514
Merriman, John M. 91[33], 113[113], 514
Métivet, Lucien 418, 483
Meyer, Henri 293[17], 294, 309[+62], 310, 473, 489, 490
Michaud, Stéphane 163[77], 513
Michel, Louise 130[+181], 269[+144]
Michel, O. 2[12], 515
Millaud, Polydor 65
Mille, E. 482
Millon, Henry A. 81[77], 520
Milner, John 104[82], 105[87], 117[127], 515
Milza, Pierre 207[239], 357[10], 501, 516
Mirbeau, Octave 302[42], 496
Mirande, Henri 274, 386, 483

Mobb 87[8], 483
Molière 197
Mollenhauer, Daniel 160[62], 444[292], 515
Mollier, Jean-Yves 63[1], 77[58], 163[77], 513, 515
Moloch 69[32], 89[17], 208, 242, 243, 244[65], 247, 251, 256, 258, 259, 261, 263, 282, 456[328], 483, 489
Momus 483
Money, E. 71[37], 494
Montalembert, Comte de 58[+111]
Montelli 485
Montorgueil, Georges 388[92], 494
Moreau-Nélaton, Adolphe Étienne Auguste 359[23], 469[9], 483
Morel-Retz, Pierre Gabriel Bernard 485
Morice, Léopold 235, 236
Morin, Edmond 238, 239, 241[+55], 246, 483, 489
Morland, Valère 82, 478, 482, 483
Mortier, Arnold 497
Mortier, Roland 32[56], 33[58, 61], 41[24], 324[101], 497, 508, 515, 520
Möseneder, Karl 39[12], 158[51], 515
Mosser, Monique 46[53], 50[69], 515
Müller-Hofstede, Justus 332[132], 515
Munholland, John Kim 270[152], 278[175], 515
Murdorfer, Anthony 185[145], 494
Musset, Paul de 494

Napoleon I. 51, 52[+80], 143, 151[+31], 153[35], 159, 161, 181, 224, 226[10], 232, 259[113]
Napoleon III. (Louis-Napoléon) 58, 61, 66[18], 71, 87[8], 91, 126[159], 150, 154, 158, 174, 224, 226[10], 236
Napoléon Eugène Louis Jean Joseph, prince impérial 259[113]
Nataf, André 435[257], 515
Nathan, Michel 105[87], 133[188], 515
Nathanson, frères 496
Necker, François 37
Néraudau, Jean-Pierre 40[12], 515
Nero 420
Neumann-Spallert, L. X. 177[114], 494
Newton, Isaac 33, 48[+63, 64], 49
Nicoullaud, Charles 497
Nochlin, Linda 81[77], 520
Noé, Amédée, Comte de, s. Cham
Noiray, Jacques 495
Nolte, Paul 19[85], 515
Nora, Pierre 188[164], 191[175], 245[69], 264[125], 499, 501, 508, 514, 515
Nord, Philip 301[38], 515
Nox 485
Nye, David E. 247[79], 515

Oberlé, Gérard 38[5], 47[60], 515
Oechslin, Werner 473[15], 515
Oettermann, Stephan 453[313, 314], 515
Ogé, Eugène 80[76], 188, 189, 484
Ohly, Friedrich 29[33], 515
Ola, D. 222[287, 288, 289], 288[7], 484
Olano, David 484
Oriol, Philippe 292[16], 515
Ory, Pascal 65[11], 242[58], 357[10], 505, 515
Osgood, Samuel M. 141[1], 259[113], 516
Osietzki, Maria 240[+51], 516
Osterwalder, Marcus 477, 516
O'Toole, J.-H. 80[73], 516
Ottomeyer, Hans 440[278], 509
Oudry, Léopold 360[+25], 361, 490
Oulman, Alfred 497
Ovid 40[12], 494
Ozouf, Mona 37[2], 41[20], 43[31, 33], 50[72], 162[66, 67, 70], 163[74], 169[92], 173[99], 174[105], 200[210], 256[105] 273[157], 507, 516

Paf 194, 477, 479, 484
Pagès, Alain 312[68], 516
Panofsky, Erwin 452[312], 516
Papenheim, Martin 41[18], 381, 516
Parinet, Elisabeth 63[1], 516
Parkhurst Ferguson, Priscilla 92[37], 434[248], 516
Parmenides 25
Pascal, Blaise 31
Pataud, Émile 203, 204, 411, 412, 413, 414[188], 416, 417[198, 201], 418, 420[+209], 422[+211], 423[+218], 424, 471, 488, 491, 495
Paulson, Ronald 42[27], 516
Pêcheux, Michel 4[16], 516
Peirce, Charles S. 18[79]
Pelletan, Camille 388[91]
Pépin, Édouard 163, 186, 187, 189, 190, 234, 251, 311, 312[72], 313[+72], 314, 328[120], 334[133], 484, 488, 497
Perrault, Charles 31[44], 495
Perrig, Alexander 325[103], 516
Perthuis, Bruno, de 312[72], 516
Pessard 141[2]
Pessin, Alain 43[31], 90[23], 167[86], 396[113], 404[150], 405[154], 406[158], 407[164, 165], 442[288], 504, 516
Petitjean, Honoré 481
Petit Pierre 82, 484, 485

Petrarca, Francesco 30+40, 495
Petzina, Dieter 460340, 508
Pezilla, Mario 368, 370, 484, 491
Pfeiffer, Helmut 24154, 24570, 521
Philipon, Charles 54, 55100, 57, 99, 496
Philipp, Wolfgang 4968, 516
Philippe d'Orléans, Comte de Paris, (1838–1894) 259113
Philippe d'Orléans, Comte de Paris, (1869–1926) 259113
Philippe, Duc d'Orléans 38
Phô 480
Picinelli, Filippo 9175, 495
Picquart, Georges 302+39, 43, 304+44, 305+51, 306+54, 307+60, 31785, 327+118, 328+120, 122, 330, 341156
Pierrard, Pierre 128164, 516
Pierrot 485
Pif 481
Pilotell 88+11, 92, 114, 126+158, 160, 484, 496
Pilotelle, Georges 484
Pissarro, Camille 7969, 82, 274162, 356, 37762, 400, 438276, 448, 456328, 4698, 484, 495, 496
Pissarro, Lucien 80, 82, 113+116, 114, 264127, 399129, 400+137, 441, 484
Pius IX. 196198
Pius X. 1, 196, 209
Plagemann, Volker 6512, 185149, 520
Plato 25+5, 6, 26, 495
Plessen, Marie-Louise von 833, 512, 516
Plitzner, Klaus 23844, 24048, 506, 517, 521
Pohl, Klaus 460340, 517
Poidevin, Raymond 35710, 516
Poiré, Emmanuel 478
Poitevin 480
Polo, François 496
Poncet, Paul 408, 409, 484, 491
Poncet de Cluny, François 179127, 36026, 495
Ponchon, Raoul 378
Ponet, Adolphe 496
Ponty, Janine 2872, 517
Pope, Alexander 4863
Potémont, Adolphe Martial 483
Poubelle, Eugène-René 389, 391
Pouf 478
Pouget, Émile 399+129, 400+134, 410, 417+198, 201, 420, 442, 495, 497
Poulin, Albert 497
Poutrin, Isabelle 17197, 500
Pradels, Octave 280
Preiss, Natalie 15646, 493
Prendergast, Christopher 120140, 3563, 38580, 432239, 517
Pressens, F. de 30444, 495
Prochasson, Christophe 1462, 1564, 2192, 7864, 2872, 30138, 304144, 30758, 338148, 348184, 410170, 431234, 499, 507, 517
Prokasky, Judith 1352, 517
Prometheus 4438, 85, 344+169
Proudhon, Pierre-Joseph 396112, 468+6, 495
Przyblyski, Jeannene M. 129175, 399129, 504, 513, 517
Pucciarelli, Mimmo 405154, 504

Quatremère de Quincy, Antoine Chrisosthôme 41
Quesnay de Beaurepaire, Jules 31785
Quinsac, Paul-François 273160, 484

Rabelais, François 3043, 495
Rahner, Hugo 3911, 517
Raïeter, Gaston 284, 285, 484, 489
Ramnoux, Clémence 4675, 517
Ranc, Robert 7652, 503
Rapp, Friedrich 1041, 3149, 517
Ratapoil 159, 171, 174, 180, 226, 231, 235, 259, 345
Ratichon 477
Rault, Louis-Armand 304, 484
Ravachol 398126
Rearick, Charles 264125, 273157, 158, 38373, 517
Rebske, Ernst 9748, 192183, 3567, 517
Recchilongo, Benito 378162, 517
Reck, Hans Ulrich 4655, 517
Reclus, Élisée 437+268, 273, 460340, 495
Redon, Georges 314, 315, 484, 490
Reichardt, Rolf 311, 6+22, 25, 7+30, 8, 9+35, 39, 371, 2, 3, 4, 385, 3910, 4012, 4333, 4436, 4546, 4649, 51, 52, 4756, 5070, 5173, 75, 76, 77, 5278, 79, 83, 5384, 85, 5493, 94, 56105, 57106, 107, 108, 58112, 7652, 8815, 9855, 1411, 16060, 16889, 32498, 101, 4633, 47010, 509
Reimbold, Ernst Thomas 26, 517
Reinach, Joseph 31271, 494
Rémond, René 9022, 16269, 16375, 184140, 186153, 344165, 518
Renard, Jules 477, 479
Renault, G. 448301, 460341
Renaux 484
Reshef, Ouriel 851, 518
Reulecke, Jürgen 436264, 512
Rey, Alain 9022, 108107, 518

Reyem 483
Richard, A. 497
Richter, Michael 209[251], 518
Ridley, F. F. 400[135], 410[170], 417[197], 418[203], 422[215], 518
Rieger, Dietmar 387[89], 518
Riggs, Timothy A. 389[92], 433[241], 508
Rigotti, Francesca 39[11], 325[103], 429[229], 518
Rioux, Jean-Pierre 1[3], 14[62], 63[1], 242[60], 245[69], 247[80], 515, 517, 518, 520
Ripa, Cesare 102[75], 495
Ritter, Joachim 25[2], 509
Roberts-Jones, Philippe, s. auch Jones, Philippe 7[29], 64[4, 5], 67[21], 510, 518
Robespierre, Maximilien 47, 124, 125[+154], 126
Robichon, François 454[319], 518
Robida, Albert 356[17], 484, 496
Roby 484
Roche, Daniel 98[+53], 518
Rochefort, Henri 60[124], 200[+213, 216], 244[65], 262[114], 312[+70, 71], 334
Rodenberg, Julius 229[15], 495
Roger, Alexandre 98[54], 153[36], 518
Roger, Jacques 32[56], 33[62], 518
Roland 484
Rollenhagen 42[25], 495
Rollinat, Maurice 375[56], 495
Römhild, Thomas 20[86], 518
Rosenberg, Alfons 218[276], 406[160], 518
Roslak, Robyn Sue 436[263], 438[276], 518
Rosmer, Jan 357[10], 495
Rothschild, Baron 137
Rouargue 494
Roubille, Auguste 406, 407, 484, 496
Rougerie, Jacques 90[27], 92[39], 93[42], 104[83], 518
Roumieux, André 311[66], 518
Rousseau, Jean-Jacques 43[32], 52, 149[21], 191[175], 225[4]
Rouvier, Maurice 208
Rudolph, Kurt 2[9], 518
Rütten, Raimund 39[10], 43[32], 47[56], 59[121], 60[123], 61[125], 66[16], 87[7], 99[59], 101[71], 105[87], 112[113], 116[123], 130[178], 132[184], 159[59], 499, 500, 502, 510, 511, 515, 518, 519
Rysselberghe, Théodore von 328[+122], 484

Sagave, Pierre-Paul 55[95], 58[115, 117], 68[30], 512
Saïd 89, 90, 477, 483, 484
Sainte-Croix, Camille de 278[175], 496
Saint-Fourien 484
Saint-Martin, Catherine 22[95], 82[80], 158[56], 486, 520
Saint-Patrice (= Baron Harden-Hickey) 497
Saint-Vidal, Francis de 247
Salé, Marie-Pierre 437[268], 519
Salis, Rodolphe 496
Sánchez, Gonzalo J. 66[19], 67[24], 88[11], 102[78], 104[82], 132[186], 168[54], 267[141], 519
Sandherr, Jean 302
Sandy-Hook 388[89], 431, 432, 485, 492
Sanson, Rosemonde 234[7], 256[104], 264[124, 125], 265[128], 273[159], 278[174], 279[176, 177], 519
Sauvage, Anne-Marie 80[73], 519
Schabert, Tilo 43[32], 519
Schaer, Roland 432[240], 504, 507, 519
Schalk, Fritz 32[56], 519
Schama, Simon 46[53], 433[243], 519
Schapira, Marie-Claude 130[178], 132[182], 519
Scheurer-Kestner, Auguste 311[+66, 67]
Schiera, Pierangelo 39[11], 518
Schivelbusch, Wolfgang 1[4], 11[47], 12[49], 85[2], 97[49], 98[51, 54], 99[62], 100[64, 65], 118[134], 169[93], 176[111], 241[53], 245[72], 246[73], 250[+91], 251[94], 359[20], 362[31], 383[74], 385[80], 519
Schlobach, Jochen 29[32], 30[38, 40, 41, 43], 31[47, 50], 32[56], 47[58, 59], 519
Schlör, Joachim 356[4], 360[26], 371[46], 373[54], 387[87], 389[93], 519
Schmausser-Strauss, Beatrix 19[38], 519
Schmitt, Stefan 387[89], 519
Schneiders, Werner 34[69], 41[24], 52[82], 520
Scholz, Dieter 406[157], 441[286], 520
Schöne, Wolfgang 11[45], 520
Schrenk, Klaus 51[75], 55[95], 56[101], 388[89], 488, 498, 520
Schulte, Hans H. 460[340], 510
Schwartz, Vanessa R. 263[118], 520
Schwarz, Heinrich 65[12], 185[149], 520
Schwarz, Sigismond 496
Schweppenhäuser, Hermann 336[142]
Scotti, Roland 337[147, 148], 505, 520
Sébillot, Amédée 245[+73], 520
Sec, P. 479
Seebacher, Jacques 494
Seidel, Katrin 19[86], 41[24], 42[25], 201[217], 520
Seitter, Walter 332[132], 520
Serman, William 94[44], 107[99], 520
Seurat, Georges 356[5], 377[62], 404[151], 438[276]
Shapiro, Anne-Louise 391[99, 101], 520
Shapiro, Theda 404[151], 520
Sharpe, William 356[5], 520

Shikes, Ralph 79[69], 81[77], 123[144], 302[40], 407[163], 448[299], 520
Siebe, Michaele 83, 83[84], 520
Sièyes, Emmanuel 52[78], 495
Signac, Paul 80, 114[118], 404[151], 407, 438[276], 485
Silverman, Deborah 242[59], 245[68], 520
Silverman, Willa Z. 30[136], 520
Simmen, Jeannot 4[18], 49[65], 457[333], 520
Simone, Franco 30[43], 520
Simonin, Michel 30[43], 495
Sirinelli, Jean-François 1[3], 14[62], 63[1], 515, 517, 518, 520
Sluijters, Georges Joseph von 480
Sohn, Andreas 92[36], 523
Solo 22[95], 82[80], 158[56], 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 530
Sonn, Richard D. 279[179], 496[112], 398[120, 124], 404[150], 435[258], 521
Sorel, Georges 410[+170], 495
Soubise, Camille 394
Souza, Arunda d' 113[115], 511
Sparn, Walter 3[13], 521
Spector, Jack 429[227], 448[300], 449[303], 521
Spinner, Kaspar 11[45], 521
Spoer 478
Springer, Annemarie 396[112], 406[159], 407[163], 521
Stahel, Urs 232[25], 521
Starobinski, Jean 42[26, 29], 521
Steen, Jürgen 240[48], 521
Steenhuyse, D. 398[122, 123], 408[168], 521
Steinlen, Théophile Alexandre 79[69], 80[+74], 82, 120[+139, 141], 121, 122, 124, 127, 270[+151], 271, 272[155, 156], 276, 277, 278[+173, 175], 280, 281, 284, 290[+14], 291, 292, 298, 302[+41], 303, 304[+47], 313, 314, 319, 340, 341[156], 346[+179], 347, 350, 352, 378, 385[+81, 82], 386, 394[107], 405[+155], 429[+230], 430, 434[250], 438, 439, 444[292], 446, 447, 448[298], 449[+302, 306], 450, 451, 456, 457[+332/334], 458, 459[336], 484, 485, 487, 489, 490, 491, 492, 493, 496
Sternberger, Dolf 427[+224], 521
Stierle, Karlheinz 30[39], 245[70], 456[329], 521
St. James, Ashley 80[72], 521
Stoll, André 59[121], 157[47], 265[133], 501, 502
Stone, Judith F. 422[215], 521
Stop 114, 115, 144, 145, 147, 151, 153, 156[44], 157[50], 311, 485, 487, 488
Stuart, Robert 289[9], 302[105], 410[171], 426[220], 521
Studeny, Christophe 451[307], 521
Stuke, Horst 51[74], 521
Sunyer y Miro, Joaquin 307, 485
Sutcliffe, Anthony 389[98], 404[151], 506, 520, 521
Swart, Koenraad Walter 128[164], 212[260], 213[264], 216[267], 521

Taboureau, Georges 485
Talkenberger, Heike 6[27], 521
Tapdur 482
Tartakowsky, Danielle 217[273], 264[123], 295[25], 452[308], 521
Tartuffe 197
Tatin-Gourier, Jean-Jacques 61[127], 521
Tel 478
Terrou, Fernand 68[31], 72[46], 521
Tervarent, Guy de 324[102], 521
Tessié du Motay, Cyprian 177[116]
Theinhardt, Markéta 338[151], 339[153], 522
Thézy, Marie de 357[9], 358[15], 359[21], 360[25], 371[49], 373[52], 522
Thiers, Adolphe 57[+110], 58, 85[5], 89[+17], 108[105], 117[125], 124, 125, 126, 141, 151[+31], 153, 156[43], 463
Thomas, Edith 129[175], 130[181], 522
Thomas von Aquin 26
Thombs, Robert 89[17], 106[96], 107[104], 503, 522
Thomson, Richard 79[71], 274[162], 378[62], 522
Thöne, Albrecht 473[15], 522
Thüsen, Joachim von der 45[47], 46[49, 53, 54], 47[56, 61], 522
Tillier, Bertrand 9[38], 13[52], 63[2], 64[3], 72[43], 76[52], 77[57], 81[79], 82[82], 88[11], 100[69], 104[81], 105[85, 87], 112[111], 114[120], 126[158, 160], 146[13], 163[77], 216[268], 288[4], 444[292], 522
Timms, Edward 355[2], 504
Tiret-Bognet, Georges 368[43], 369, 485, 491
Titzmann, Michael 18[80], 522
Toulouse-Lautrec, Henri de 392[107], 485
Tournier, Maurice 398[122, 123], 522
Traeger, Jörg 41[21], 132[182], 522
Traviès de Villiers, Charles-Joseph 49[67], 55
Trinquier, Hervé 468[6], 495
Trousson, Raymond 44[38], 522
Tuan, Yi-Fu 355[2], 522
Tulard, Jean 53[88], 54[91], 55[99], 57[109], 58[116], 156[46], 176[106], 522
Turgot, Anne Robert Jacques, Baron de l'Aulne 44[38], 238
Tury, Henri 207[240], 485

Uelsberg, Gabriele 120[139], 522
Ulbricht, Justus H. 460[340], 522
Umbach, Maiken 46[55], 522
Uzanne, Octave 158[53], 495
Uzès 82, 347[179], 482

Vaillant, Auguste 398[126]
Val 485
Valdès/Val d'Es (auch: Es/d'Es) 485
Valio 483
Vallès, Jules 93[41]
Vallotton, Félix 80[+72], 302[40], 319, 328, 338[+149], 353[+194], 485, 504, 506, 521
Valveranne, Louis Joseph Marie Denis 394, 423, 426, 485, 491
Vandenbroeck, P. 65[12], 185[149], 522
Van Veen, Otto 99[61], 495
Varb 478
Varga, Lucie 30[39], 522
Varias, Alexander 396[112], 397[118], 435[256, 259], 437[274], 523
Vendredi 485
Verdon, Jean 356[4], 523
Verhaeren, Émile 405[+152], 406[156]
Vermersch, Eugène 107[102], 399[129], 495
Vernillat, France 140[202], 494
Veuillot 58[111], 141[2]
Viellard, Fabien 482
Vignola, Amédée 200[216], 485
Villon-Lechner, Alice 40[12], 232[25], 511, 512, 521
Vincent, Catherine 19[86], 523
Da Vinci, Leonardo 192[183]
Viremaître, Charles 496
Viviani, René 203[222, 225], 204, 205, 412, 414[188, 191], 420[+210], 422[+211], 467, 488
Voltaire 52[+83], 53, 135[190], 191[+175, 176], 192[+181], 193[+184], 212[259], 225[4]
Volx, Denis 485
Voss, Jürgen 100[64], 523
Vovelle, Michel 8, 37[1], 51[75], 61[127], 98[55], 498, 523

Wachenheim, Pierre 185[149], 523
Wagner, Fritz 48[63], 523
Wagniart, Jean-François 448[298], 523
Waldeck-Rousseau, Pierre 206, 207, 313[72]
Walter, Eric 191[175], 508
Walter, François 440[279], 505
Walther, Elisabeth 18[79], 523
Warner, Marina 240[50], 523
Warnke, Martin 44[36], 523
Watelet, Jean 21[89], 23[96], 63[1], 523
Weber, Hermann 92[36], 523
Wedemeyer, Bernd 436[264], 523
Weigl, Eberhard 44[38], 238[47], 523
Weisberg, Gabriel P. 189[169], 270[152], 382[72], 396[112], 504, 515, 521, 523
Wendland, Bernd 192[183], 523
Werrett, Simon 232[24], 523
Willette, Adolphe Léon 118, 119, 120, 124[+151], 126, 251, 252, 253, 271, 272[+155], 290[14], 340; 346, 351, 394, 418[+204], 419, 427, 428, 429[227], 442[289], 485, 487, 489, 491, 492, 493
Williams, Rosalind H. 120[140], 177[113], 383[74], 523
Williot, Jean-Pierre 20[87], 137[196], 176[108, 110], 177[113, 115, 116], 178[119], 179[124, 126], 183[136], 357[9, 11], 358[14], 360[26], 364[33], 365[37], 383[74], 523
Wilson, Colette 231[17], 523
Wilson, Stephen 301[37], 341[156], 523
Winands, Klaus 457[333], 509
Winock, Michel 340[155], 523
Wirsching, Andreas 92[36], 100[64], 523
Wittgenstein, Ludwig 6[24], 523
Wolbert, Klaus 454[323], 524
Wolfschmidt, Gudrun 4[18], 49[67], 524
Wülfing, Wulf 4[16], 516
Wuyts, A. G. 341, 342, 344, 403[+144], 485, 490

Yriarte, Charles 497

Zagrodzki, Christophe 406[155], 500
Zajonc, Arthur 4[18], 524
Zapperi, Roberto 52[78], 495
Zbinden, Rolf 92[113], 125[153], 499
Zed 485
Zelle, Carsten 34[70], 524
Zisly, Henri 435
Zo d'Axa (Alphonse Gallaud de la Pérouse) 290, 292, 293
Zola, Émile 289[+8], 304, 306[+55], 307[+59], 311[+67], 312[68, 71], 313[72], 314[+73], 321[+94], 327, 330[+126], 338, 394, 404[149], 434[+249, 250, 251, 253], 464, 495
Zut 482
Zut, A. 480

14.2. Medien

L'Action quotidienne 1[+1], 195[+193], 196[+196], 197[199], 279[+176, 179], 352[190], 414[192], 488, 497
Album des Temps nouveaux 185[148], 339[+152], 353, 385, 405, 406, 448[299], 496
Almanach de la Calotte 197[203], 496
Almanach du Charivari 167, 440[280], 488, 496
Almanach du libertaire 172, 488, 497
Almanach du Père peinard 276[171], 405[152], 446
L'Assiette au beurre 23, 77[55], 186[152], 205[+232], 208[246], 271[+153, 154], 274, 280[182], 281, 282[+183], 283, 346[+177, 179], 347, 348[+181, 183], 349, 351[187], 352, 353[192], 365[+38], 366, 367[+40], 373[54], 376[+60], 379[+64, 65, 66], 381[68], 382[72], 385[+82], 386[+84], 401[140], 408, 409, 420, 421, 423, 431, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 489, 490, 491, 496, 505, 509, 513, 520
L'Aube 66[16], 392[107], 496
L'Aurore 66[16], 289[8], 306[55], 312, 313, 314[+73, 74], 330, 338, 394, 490, 497

La Bataille 156[13], 444[292], 445, 483, 492, 497
La Bataille syndicaliste 284, 285, 452[+311], 489, 498

Le Ça ira 397[+115, 117], 398, 498
La Calotte 23, 197, 198[204, 205], 352[191], 483, 484, 496
Le Canard sauvage 23, 457, 496
La Caricature (1830–1835) 49[67], 54, 55[95, 97], 56[102, 103, 105], 57[107], 99, 146[12], 223[291], 232[27]
La Caricature (1880–1914) 22[93], 23, 161[+63], 368[+43], 369, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 491, 496
Le Chambard socialiste 23, 82, 120[+139, 141], 121[142, 143], 276, 277, 340, 341[156], 346[179], 387[86], 394[107], 439[230], 430, 444[292], 446, 447, 449, 450, 451, 452, 479, 485, 487, 489, 492, 496
La Charge 23, 85[1], 99[+59], 132[182], 482, 496, 524
Le Charivari 23, 54, 55[95], 57[108], 58[+111, 112, 113, 115, 117], 59[+119, 120], 60[+122], 61[+129, 130, 131], 66[16] 67[+20], 68[+29, 30], 85[+3, 5], 86, 87[7], 88[13, 16], 95, 102, 103, 105, 110[+110], 111, 114[121], 115, 123[145], 137[197], 144[9, 11], 145, 147, 147[14, 16, 17], 148, 150[25], 151[+30], 153[34], 156[44], 157[48, 50, 51], 158[52], 163[76], 164, 165, 166[81], 167, 168[88], 174[102], 175, 177, 179[122], 180[131], 181, 182, 185[150], 186[+158], 192, 194[+190], 232[28], 240[48], 241[54], 256[+103], 265[133], 311[64], 346[177], 347[180], 367[41], 368, 370, 371[47, 48], 372, 373[50], 374, 381[+70], 388[89], 452, 470[10], 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 487, 488, 491, 496
Le Chat noir 22[93], 23, 82, 347[179], 362[29], 389[+95], 390, 479, 481, 491, 496
Le Cocorico 22[93], 23, 193[+186], 488, 496
La Comédie politique 23, 82, 267[142], 295[+23], 296, 311[65], 325[106], 329, 478, 483, 490, 496
Le Courrier français 23, 73[+49/50], 74, 75, 81, 119, 248, 251, 252, 273[+160], 279[+180], 280, 362, 363, 371[45], 383[+75], 384[+77], 395[110], 401, 301[141], 402, 427, 428, 429[227], 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 497, 489, 490, 491, 492, 496
Le Cri 477
Le Cri-Cri 23, 157, 478, 482, 496
Le Cri de Paris 22[94], 23, 276[+171], 317[85], 319, 338[149], 479, 480, 481, 482, 496

La Diane 262[116]
Le Don Quichotte 21[90], 22[93], 23, 64[+9], 159, 160, 163, 191, 387[89], 480, 496

L'Écho de Paris 317[85], 412[182], 478, 480, 481, 498
L'Éclipse 32[93], 23, 60[124], 65, 66[+16, 17, 18], 87, 151[27, 28], 152, 154, 155, 198[204], 205[232], 226[+11], 227, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 488, 489, 496
L'État naturel et la part du prolétaire dans la civilisation 436[267], 498
L'Événement 203[223], 332[+131], 414[192], 481, 498

La Feuille 22[93], 23, 290[+14, 15], 293[+19], 302[+41], 303, 304, 479, 482, 485, 489, 490, 496
Le Fifre 290[14]
Le Figaro 141[2], 311[+67], 312[+68, 72], 326[+109], 330[125], 332[+129], 412[+182, 188], 478, 481, 485, 498
Le Fouet 23, 313[72], 479, 497
La France anti-cléricale 23, 188[159], 497

La Gifle 477
Gil Blas 304[44], 480, 497, 498
Gil Blas illustré 23, 270, 280, 378, 378[63], 385[82], 448[298], 477, 479, 480, 482, 485, 497
Le Grelot 23, 64, 66[16], 94[+43], 108, 109, 123[+146], 132[182], 141[+1], 142, 143, 151[+29], 153, 154[38, 40], 161, 163[+77], 186[154], 187, 189[+172], 190, 234[32], 254[102], 255, 311, 313[72], 328[120], 334[133], 368, 417, 478, 479, 482, 483, 487, 488, 489, 497
Guguess! 482

L'Humanité 127[+161], 412[182], 449[+306], 459[+337], 485, 498
Les Humoristes 485

L'Intransigeant 78, 200

La Jeune Garde 262[116]
La Journée 158[+55, 56], 159[57], 480, 482, 498

Le Libertaire 23, 171, 289, 290[12], 295, 297, 341, 342, 344, 397[118], 400[134], 403[+144], 434, 435[254], 448[301], 460[341], 485, 490, 497
La Liberté 179, 498
La Libre Parole illustrée 23, 82, 137, 479, 485, 497
La Lune 65[+14, 15], 66[+16], 70, 231[21], 479, 480
La Lune rousse 22[93], 23, 66[+18], 180[+132], 226[+9, 12], 228, 229, 231[+21], 234, 235[34], 242[57], 478, 489, 497

La Minerve 53[+84, 85]
Le Mirliton 24, 438[+277], 439, 446, 492, 497
Le Monde illustré 128, 130[+179], 229[+14, 16], 230, 231[19], 235[+35], 238[+46], 239, 246[+74], 479, 483, 489, 497
Le Monde nouveau 457
Le Monde parisien 130[181], 497
Le Monde pour rire 124, 497

Le Nain jaune 51
Le Naturien 22[93], 435[260], 436[262], 437[267], 498, 513
Nebelspalter 205[237]
Le Nouveau Père Duchêne 399[129]
La Nouvelle Lune 22[93], 24, 130, 131, 236[42], 259[+111], 260, 482, 483, 487, 489, 497

Pages folles 24, 392, 393, 423, 425, 426, 480, 481, 491, 497

Le Pèlerin 1[+2], 23[96], 24, 82, 128, 129[167–174], 139, 198[+208], 199, 200, 201[218, 220], 202, 203[+228], 204, 205[229, 230, 231], 209, 210, 211, 216[266], 217[+271], 218[+276, 278], 219, 224[297], 240[48], 248[+85], 249, 379[+67], 380, 397[116], 422[211], 478, 481, 488, 489, 491, 497
Le Père Duchêne 399[129]
Le Père peinard 24, 82, 140[+202], 274[164], 279, 399[+129], 400[+137, 139], 441[+285], 443, 483, 492, 497, 513
Le Pétard 22[93], 24, 66[16], 180[+133], 192, 365[39], 482, 497
Le Petit Bleu de Paris 78, 315, 317[84], 318, 320, 411[180], 412[188], 479, 481, 484, 485, 490, 498
La Petite Lune 24, 66, 158[+54], 480, 497
Le Peuple souverain 77[56], 149, 150[25], 498
Le Pied de nez 485
Le Pierrot 290[14], 485
Le Pilori 24, 161, 275, 478, 483, 485, 497
Psst!... 24, 82[82], 288[4], 312[71], 478, 480, 497, 522

Le Radical 208[247], 498
La Révolte 399, 400, 408[168]
La Révolution politique et sociale 89[+21], 498
Rigoletto 482
Le Rire 24, 77[55], 78, 81, 203[225], 205[+235, 236], 206, 208, 209, 269[+147], 375[59], 383[76], 385[83], 394[109], 412, 413, 416, 418, 419, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 488, 491, 497
Le Ruy Blas 22[93], 24, 388[89], 431[+236], 485, 497

La Semaine anti-cléricale 169, 170, 173, 181[135], 189[165], 196[197], 398, 498
Le Siècle 78, 330[+127], 334[134], 341, 411[178], 498
Le Sifflet (1872–1888) 24, 66[16], 309[+62]. 310. 483. 490. 497
Le Sifflet (1898–1899) 24. 66[16], 82[82], 288[4], 299, 300, 302, 312[71], 316[+76, 81], 317[+85], 319[91, 92], 325, 328, 331, 332[128], 333, 334[135, 136, 138], 478, 479, 480, 481, 490, 497
La Silhouette (1829–1830) 54
La Silhouette (1880–1914) 24, 69[32], 82, 242, 243, 244[65], 256, 258, 259[112], 261, 263[+121], 270, 312[71], 388[89], 482, 483, 484, 489, 497
Le Socialiste 452[+310], 498
Le Soleil 65

Le Témoin 24, 415, 480, 481, 484, 491, 497
Les Temps nouveaux 240[50], 339, 343[163], 400, 437, 441[284], 479, 481, 483, 484, 485, 497
Le Triboulet 24, 67[+24], 68, 79[67], 132[+184. 186], 133, 134, 135[+193], 136, 137[+198], 138, 200 216, 203[226], 207[+239. 240], 211, 212, 214, 217[+272. 275], 218[281], 220[+284], 221, 222[287. 288. 289. 290], 223[+291. 293, 294], 234[33], 265[+129. 132], 266[+135. 138], 267[+139. 140], 268, 269[146], 275, 288[7], 309[+63], 321, 322, 375[+57], 414[191], 422, 477, 478, 480, 482, 483, 484, 485, 487, 488, 489, 490, 497
La Vache enragée 485
La Vie moderne 113[116], 479, 497
La Voix du peuple 411, 414, 483, 491, 498
La Volonté 327[+115], 481, 498