

BELAGERTE MODERNE

Krieg und Kommune in der
französischen Druckgraphik 1870/71



BEGLEITHEFT ZUR AUSSTELLUNG

Begleitheft zur Ausstellung

BELAGERTE MODERNE

**Krieg und Kommune in der französischen
Druckgraphik 1870/71**

Mit Beiträgen von:

Carl Hartmann, Justus Hierlmeier, Mariia Mangileva,
Daniel Nordhoff, Marleen Stoltz, Luise Jana Katharina Vetter

Inhalt

Belagerte Moderne.

Eine Hinführung zur Ausstellung

Johannes Grave 4

Zum historischen Kontext des Deutsch-Französischen Krieges und der Pariser Kommune

Justus Hierlmeier 16

Zwischen Karikatur und politischer Analyse.

Adolphe Martial Potémonts Blick auf die Preußen

Daniel Nordhoff 30

Die Renaissance der Radierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und ihre Bedeutung in der Zeit von Krieg und Kommune

Luise Vetter 44

Maxime Lalanne und sein druckgraphischer Zyklus *Souvenirs artistiques du siège de Paris* von 1870–1871

Mariia Mangileva 59

Die Gruppenbilder der Kommunarden.

Eine neue „Aufteilung des Sinnlichen“ und ihr Niederschlag in der Photographie

Carl Hartmann 69

Krieg und Kommune im Spiegel der Malerei.

Ernest Meissonier und Georges Clairin

Marleen Stoltz 84

Johannes Grave

Belagerte Moderne.

Eine Hinführung zur Ausstellung

Wer aus einer kunsthistorischen Perspektive auf die Zeit um 1870 zurückblickt, wird in der Regel nur am Rande auf den Deutsch-Französischen Krieg und die Pariser Kommune aufmerksam werden. Das Hauptaugenmerk der Kunstgeschichte gilt dem Aufbruch in eine dezidiert moderne Kunst, für die Maler wie Édouard Manet und frühe Impressionisten wie Claude Monet und Camille Pissarro stehen. Ausstellungen und Überblicksdarstellungen zur französischen Kunst dieser Zeit weisen allenfalls am Rande auf den Einschnitt hin, den Krieg und Kommune in den Jahren 1870/71 bedeutet haben müssen. Stattdessen überwiegt der Eindruck, dass Entwicklungen der französischen Malerei, die in den 1860er Jahren ihren Anfang genommen haben, scheinbar ungebrochen in den 1870er Jahren fortgesetzt und zur Entfaltung gebracht wurden.¹

Tatsächlich müssen jedoch die gewaltsamen Ereignisse in den Jahren 1870 und 1871 für die Zeitgenossen, insbesondere für die Pariser Bevölkerung, einen denkbar scharfen Einschnitt markiert haben. Nach den knapp zwei Jahrzehnten des Second Empire, die überwiegend von wirtschaftlicher Prosperität, einer durchgreifenden Modernisierung und einem weitreichenden Stadtumbau von Paris geprägt gewesen waren, sah sich die Bevölkerung mit Krieg, Belagerung, Artilleriebeschuss, Niederlage und den bürgerkriegsartigen Auseinandersetzungen um die Kommune konfrontiert. Ausgerechnet die Metropole, die besonders eindrucksvoll und selbstbewusst für zivilisatori-

schen Fortschritt und moderne Kultur zu stehen schien, wurde nun zum Schauplatz von dramatischer Nahrungsmittelknappheit, Gewalt, Zerstörung und Tod. Zunächst unterlag man dem deutschen Feind, dessen Truppen bis nach Paris vorrückten und die Stadt lange belagerten; darauf folgte – nur wenige Wochen nach Kapitulation und Waffenstillstand – der gewaltsame Konflikt zwischen der neugegründeten Pariser Kommune mit ihren sozialreformerischen Ansprüchen und der in Versailles residierenden Regierung. Erst nach der äußerst blutigen Niederschlagung der Kommune im Mai 1871 schwiegen die Waffen.

Dass die Kunstgeschichte allzu häufig über diesen tiefen Einschnitt hinwegsieht, ist nicht zuletzt auf die Kunstproduktion der Zeit zurückzuführen. Denn in der progressiven Malerei des Impressionismus, der das Interesse der Kunstgeschichte gilt, haben Krieg und Kommune vergleichsweise wenige Spuren hinterlassen.² Es war weitgehend der eher konservativen Schlachtenmalerei von Alphonse de Neuville und Édouard Detaille oder Künstlern wie Ernest Meissonier und Georges Clairin vorbehalten, die Ereignisse von 1870/71 in Gemälden zu verarbeiten.³ Diese Bilder konnten freilich kaum das Interesse einer Kunstgeschichte wecken, die lange auf eine Fortschrittsgeschichte fokussiert blieb.

Eine erstaunlich breite Bildproduktion lässt sich aber auf dem Feld der Druckgraphik beobachten. Direkt in den Krisen Jahren 1870 und 1871 entstanden zahlreiche graphische Arbeiten, von denen viele als Folgen konzipiert und in Mappen angeboten wurden. Graphiker wie Adolphe Martial Potémont, Maxime Lalanne, François Pierdon oder Edmond Yon knüpften dabei an eine Renaissance der Radierung an, die kurz zuvor in den

1860er Jahren eingesetzt hatte.⁴ Nachdem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor allem die neue Technik der Lithographie die französische Druckgraphik dominiert hatte, waren die Qualitäten der Radierung in den 1850er und 1860er Jahren durch jüngere Künstler wiederentdeckt worden. Die Radierung erwies sich dabei als eine Technik, mit der sich anspruchsvolle, individuelle und durchaus moderne Ideen umsetzen ließen.

Im Jahr 1862 hatte sich um den Verleger Alfred Cadart die *Société des Aquafortistes* gegründet, eine höchst produktive Vereinigung von Künstlern, die der Radierung zu einer neuen Blüte verhelfen sollte. Zu den Graphikern, die Beiträge für die regelmäßig erscheinenden Mappen der *Eaux-fortes modernes* lieferten, gehörten u. a. Camille Corot, Charles-François Daubigny, Édouard Manet und Félix Bracquemond. Die *Société* löste sich zwar nach fünf Jahren auf, hatte aber innerhalb dieser Zeit erheblich zum Aufbau eines stabilen Marktes und eines differenzierten Graphikdiskurses beigetragen, so dass vergleichbare Projekte unmittelbar an die *Eaux-fortes modernes* anschließen konnten. In der ersten Lieferung der *Illustration nouvelle*, die Cadart 1868 lancierte, bezeichnete Adolphe Martial Potémont das „intime Notat der Künstler über die Welt, die Städte und ihre Erscheinung, die Dinge der Natur, der Kunst und des Lebens“⁵ als den eigentlichen Gegenstand der Radierung. Es lag daher nahe, dass sich die Druckgraphik auch den Kriegsergebnissen und der Kommune zuwandte und dabei ein besonderes Augenmerk auf Veränderungen im Stadtbild und im sozialen Alltag richtete.

Die Künstler, die die gänzlich neue Realität der Jahre 1870/71 festzuhalten versuchten, bedienten sich vielfach bildli-

cher Darstellungsformen und Strategien, die sie in den Jahren zuvor erprobt hatten: So konzentrierte sich Maxime Lalanne auch unter den veränderten Umständen auf nüchterne, sachliche Notate der urbanen Umgebung, nur dass sich sein Blick nun besonders auf die Festungsanlagen, die durch Bombardements verursachten Ruinen oder zerstörte Parkanlagen richtete.



Abb. 1: Adolphe Martial Potémont: *Civry*, 1871, Radierung, 15,4 x 12,3 cm, London, British Museum.

Adolphe Martial Potémont setzte seine Gewohnheit fort, bildliche Szenen um ausführliche briefartige Berichte oder kurze Dichtungen zu bereichern, wobei die Verse seiner *Eaux-fortes et distiques* nun allerdings ausgesprochen bitter und anklagend ausfielen. Vor allem aber blieben wichtige Rahmenumstände weitgehend unverändert, etwa die Bündelung von Radierungen zu zusammenhängenden Mappen sowie der Vertrieb über das Verlagshaus Cadart.



Abb. 2: Alexandre Cabanel: *Die Geburt der Venus*, 1863, Öl auf Leinwand, 130 x 225 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Und dennoch zeigt sich auf beinahe allen Blättern dieser Graphikfolgen die Tiefe des Einschnitts, die Krieg und Kommune bedeuteten. Immer wieder begegnen motivische Versatzstücke, die wie regelrechte Kontrafakturen von Bildern anmuten, die den Kunstdiskurs der 1860er Jahre geprägt hatten. Während zum Beispiel in den Salons von 1863 und 1865 Darstellungen liegender Frauen Sensationserfolge und Skandale erzielt hatten, erscheint ein solches Motiv nun in einer kleinen Radierung Potémonts (Abb. 1) in völlig anderem Licht. Alexandre Cabanel

(Abb. 2) hatte mit seiner Venus 1863 einen großen Erfolg gefeiert, Manet zwei Jahre später mit seiner Olympia (Abb. 3) das bürgerliche Publikum und die Kunstkritik aufs Schärfste provoziert. Bei Potémont jedoch findet sich ein vergleichbares Motiv in einem völlig veränderten und zugleich bestürzend aktuellen Zusammenhang: Bei ihm steht die Liegende für die Frauen und Männer, die im Oktober 1870 der Eroberung und Zerstörung des Dorfes Civry durch bayerische Truppen zum Opfer gefallen waren. Zusammen mit dem Nachbardorf Varize galt Civry als mahnendes Beispiel für die unbarmherzige Rache, mit der die siegreichen deutschen Truppen Vergeltung für den Widerstand von französischen Freischärlern übten. Potémonts liegende Frau changiert dabei zwischen einem konkreten Individuum und einer allegorischen Figur. Sie steht ebenso für die einzelnen Opfer wie für das gesamte Dorf oder gar für Frankreich und vereint auf diese Weise in sich jenes Spannungsfeld, dessen Pole zuvor Manets Olympia und Cabanels Venus markiert hatten. Ihre konkrete Gestalt, ihre Lage auf der Seite und besonders die Positionierung ihrer Hände weisen allerdings weniger auf Frauenfiguren in den Salonbildern der 1860er Jahre als auf ein deutlich älteres Vorbild zurück: Offenkundig zitiert Potémont in leicht variierender Form die berühmte, auch in Druckgraphiken reproduzierte Skulptur der Heiligen Cäcilie, die Stefano Maderno im Jahr 1600 für die römische Kirche Santa Maria in Trastevere geschaffen hatte (Abb. 4). Potémonts anonymes Opfer gewinnt damit Züge einer Märtyrerin.

Die Radierung zeigt exemplarisch, dass die Graphikfolgen zu den Ereignissen von 1870 und 1871 weit mehr bieten sollten als Momentaufnahmen von bloß kurzzeitigem Interesse. Viel-



Abb. 3: Édouard Manet: *Olympia*, 1863, Öl auf Leinwand, 130 x 190 cm, Paris, Musée d'Orsay.



Abb. 4: Stefano Maderno: *Heilige Cäcilie*, 1600, Marmor, Rom, Santa Maria in Trastevere

mehr knüpfen die auf den ersten Blick eher unpräzisen, kleinformatischen Radierungen an den vergleichsweise hohen Anspruch an, der sich bereits mit den *Eaux-fortes modernes* der

1860er Jahre verbunden hatte. Wie die Künstlerradierungen der Jahre zuvor sollten sich auch die Druckgraphiken zum Krieg und zur Kommune durch Zeitgenossenschaft und Modernität auszeichnen und dabei eine individuelle künstlerische Sicht vermitteln. Die Präsentation in Mappen lässt keinen Zweifel daran, dass diese Blätter nicht nur wie Karikaturen oder Pressebilder von rasch vorübergehender Aktualität sein sollten, sondern als Kunstwerke eigenen Rechts gesammelt wurden. Sie zählen daher zu jenen bildlichen Zeugnissen, an denen sich beobachten lässt, wie eine dynamische, in die Moderne aufbrechende Kunst auf die Konfrontation mit Krieg und Gewalt reagiert. Es sind nicht zuletzt die Radierungen der Jahre 1870 und 1871, die einen Blick auf die ‚belagerte Moderne‘ eröffnen.

Unsere Ausstellung stellt diese druckgraphischen Arbeiten in einer Auswahl von Blättern vor. Sie zeugen exemplarisch davon, wie die Künstler, die gerade erst eine ambitionierte Renaissance der Radierung angestoßen hatten, auf den Krieg und die Kommune antworteten, welche Sujets sie für bildwürdig hielten und wie sie vertraute Darstellungsformen transformierten, um in ihren Bildern der neuen Wirklichkeit der Jahre 1870 und 1871 entsprechen zu können. Im Zentrum der Präsentation stehen Arbeiten von Adolphe Martial Potémont und Maxime Lalanne. Dieser Fokus soll es erlauben, aufschlussreiche Bilder der Jahre 1870 und 1871 genauer in den Blick zu nehmen; mit ihm gehen unweigerlich aber auch Verengungen unserer Perspektive einher: Weder beziehen wir die deutsche Sicht auf die Ereignisse ein, noch kann unsere begrenzte Auswahl das ganze Spektrum der sehr verschiedenartigen Bildproduktion in Frankreich vor Augen führen.

Nur punktuell weiten wir den Blick über die Künstlergraphik hinaus. Dabei veranschaulicht eine Zeichnung von Pierre Gavarni (Abb. 5), dass ähnliche Formen der künstlerischen Verarbeitung auch in großformatigen, bildmäßigen Zeichnungen versucht wurden. Denn Gavarnis Zeichnung scheint ebenfalls mit kunsthistorischen Referenzen zu arbeiten: Zum einen kann sie als Variation auf Manets – von der Zensur verbotene – Lithographie der Erschießung des Kaisers Maximilian (Abb. 6) verstanden werden. Zum anderen erinnert die Figur der oder des Verzweifelten, die sich links am oberen Bildrand weit aus einem Fenster lehnt, zumindest vage an Darstellungen von Dantes Liebespaar Paolo und Francesca.⁶



Abb. 5: Pierre Gavarni: *Die Preußen bei der Arbeit*, 1871, Feder und Pinsel in Braun über schwarzer Kreide, 30,5 x 47 cm, Privatbesitz

Eine dezidierte Gegenposition zu dem Bild, das vor allem die Radierungen von Adolphe Martial Potémont von der Kommune prägten, integrieren wir in die Ausstellung, indem wir auch ei-



Abb. 6: Édouard Manet: *Die Erschießung des Kaisers Maximilian*, 1868, Lithographie, 34 x 43,8cm, New York, Metropolitan Museum

nige Postkarten nach Photographien präsentieren, die von Kommunarden angefertigt wurden. Während Druckgraphiker wie Potémont vor allem eine gehobene bürgerliche Käuferschicht ansprachen, die dem Aufstand der Pariser Kommune skeptisch bis ablehnend gegenüberstand, haben Anhänger der Kommune in Photographien ein ganz anderes Bild der Wochen zwischen März und Mai 1871 gezeichnet. In diesen Photographien werden Bevölkerungsschichten bildwürdig, die zuvor kaum als eigenständige Akteure mit Gestaltungswillen sichtbar waren. Unser Ausstellungstitel „Belagerte Moderne“ erhält angesichts dieser Aufnahmen einen weiteren, deutlich anderen Sinn: Nicht eine künstlerische Moderne, sondern eine gesellschaftliche Utopie und ein Bildmedium der Zukunft stehen hier für eine Moderne, die der Extremsituation der Belagerung ausgesetzt ist.

Das vorliegende Begleitheft zur Ausstellung bietet Gelegenheit, einige Aspekte zu vertiefen und um weitere Perspektiven zu ergänzen. Neben Beiträgen zur Künstlerradierung in den Jahren 1870 und 1871 enthält das Heft auch Aufsätze zu Photographien der Kommunarden sowie zu Darstellungen von Krieg und Kommune in der Malerei. Eingeleitet werden diese Beiträge mit einem knappen Überblick über die historischen Ereignisse der Jahre 1870 und 1871. Die Ausstellung und das Begleitheft sind aus einem kunsthistorischen Seminar im Sommersemester 2021 hervorgegangen, das Mira Claire Zadrozny und ich geleitet haben. Den beteiligten Studierenden danken wir dafür, dass sie sich auch über das Seminar hinaus engagiert an dem Projekt beteiligt haben. Unser Dank gilt außerdem Frau Dr. Tilde Bayer für vielseitige Unterstützung sowie Herrn PD Dr. Johannes Rößler für hilfreiche Korrekturen an dieser Broschüre. Widrige Umstände hatten zur Folge, dass die Hauptlast der Organisation bei Mira Claire Zadrozny lag, der dafür herzlich gedankt sei.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Clayson 2002, bes. S. 3–17.
- ² Vgl. Milner 2000; Tillier 2004; Tillier 2017, S. 23–27.
- ³ Vgl. Robichon 1998.
- ⁴ Vgl. Bailly-Herzberg 1972a; Schaar / Hopp 1977.
- ⁵ Potémont 1868, Blatt 2.
- ⁶ Vgl. insbesondere das in mehreren Gemäldefassungen und in einer Lithographie überlieferte Bild von Ary Scheffer; z. B. Ary Scheffer: *Paolo und Francesca*, 1835, Öl auf Leinwand, 172,7 cm × 238,8 cm, London, Wallace Collection. Scheffer dürfte sich wiederum orientiert haben an Tommaso Piroli nach John Flaxman: *Die bestraften Liebenden* (Tafel 6 aus: *Compositions [...] from the Divine Poem of Dante Alighieri [...]*, London 1807), 1807, Umrisslinienradierung, 159 x 207 mm (Platte), Hamburger Kunsthalle.

Justus Hierlmeier

Zum historischen Kontext des Deutsch-Französischen Krieges und der Paris Kommune

Die Kaiserkrönung in Versailles

„Eisen und Blut“¹ – mit diesem Begriffspaar kündigte der preußische Staatsmann Otto von Bismarck eine aktive Außenpolitik an, mit der die deutsche Einigung unter preußischer Vorherrschaft erreicht werden sollte. Hierfür strebte er nach einer Vereinigung der Deutschen gegen äußere Feinde, die sich in den sogenannten Einigungskriegen vollzog. In chronologischer Reihenfolge waren das der Deutsch-Dänische Krieg im Jahre 1864, der Deutsche Krieg im Jahre 1866 und abschließend der Deutsch-Französische Krieg von 1870 und 1871. Preußen ging aus all diesen Konflikten als Sieger hervor, und das preußische Streben nach einer Vormachtstellung erreichte seinen Höhepunkt mit der Krönung König Wilhelms I. zum Deutschen Kaiser in Versailles am 18. Januar 1871. Dieser Tag fiel mit dem 170-jährigen Jubiläum der Krönung Friedrichs III. von Brandenburg zu König Friedrich I. in Preußen in Königsberg am 18. Januar 1701 zusammen.² Die Reichsgründung erfolgte im Rahmen einer Demütigung der Franzosen – eine vor allem aus preußischer Sicht naheliegende Geste, um den eigenen Machtanspruch zu bekräftigen.³ Doch wie kam es zu dieser Proklamation, die sich zudem im Spiegelsaal von Versailles vollzog, dem Schloss des Sonnenkönigs Louis XIV? Um das zu ergründen, müssen wir die internationale politische Ausgangssituation vor 1870 in den Blick nehmen.

Die Vorgeschichte des Deutsch-Französischen Krieges

Die Vorgeschichte des Deutsch-Französischen Krieges sowie der sogenannten Erbfeindschaft zwischen Deutschen und Franzosen geht weit über das 19. Jahrhundert hinaus und reicht mindestens bis in die Zeit des bereits erwähnten Sonnenkönigs. Ludwig XIV. hatte im Rahmen seiner sogenannten Reunionspolitik das Ziel verfolgt, nach historischen Rechtstiteln zu suchen, die aus seiner Sicht territoriale Ansprüche der französischen Krone auf das Elsass oder die Bistümer Metz, Toul und Verdun rechtfertigten. Er versuchte diese Ansprüche mit mehreren Kriegen bis hin zum pfälzischen Erbfolgekrieg durchzusetzen. Mit dem Frieden von Rijswijk 1697 wurden Elsass und Lothringen französisch, wenn auch nur vorläufig für 20 Jahre. Im 19. Jahrhundert kultivierte man daher ein Bild von Louis XIV als absolutistischem Raubkönig, dem Deutschland zum Opfer gefallen sei. Es gilt jedoch zu bedenken, dass eine solche Vorstellung in vielerlei Hinsicht problematisch ist, nicht zuletzt, weil sich ein modernes Verständnis der deutschen Nation nicht ohne Weiteres auf die Frühe Neuzeit übertragen lässt.⁴

Im 19. Jahrhundert selbst wurde vor allem die Eroberung links- und rechtsrheinischer Gebiete durch Napoleon I. nach der Französischen Revolution als Demütigung empfunden. So war es nicht zuletzt der Wunsch, den französischen Besatzer aus Deutschland zu vertreiben, der zur Herausbildung einer ‚deutschen Identität‘ führte. In diesem Sinne fungierte Versailles 1871 als Ort der Reichsgründung und damit als symbolische Stätte des Triumphs, nach dem sich vor allem nationalpatriotische Kräfte im deutschsprachigen Raum seit den Befreiungskriegen 1813–15 gesehnt hatten. Die Vorstellung von Frankreich

als kriegslustigem und auf Eroberungen sinnendem Feind, den es zu vernichten galt, war für Teile der deutschen Nationalbewegung bis 1870 prägend. Wenn auch aus heutiger Sicht gefährlich und höchst problematisch, diente dieser Hass auf die Nachbarnation als identitätsstiftendes Mittel zur Vereinigung der Bayern, Sachsen, Schwaben, Preußen etc. als Deutsche.⁵

Doch werfen wir nun einen Blick auf die europäische Konfliktsituation unmittelbar vor Kriegsbeginn 1870. Der preußische Sieg bei Königgrätz 1866 im bereits erwähnten Deutschen Krieg war für die Franzosen ein entscheidender Wendepunkt im politischen Mächtegleichgewicht. Die Preußen hatten sich im Deutschen Dualismus, also im Kampf um die Vorherrschaft, gegen Österreich-Ungarn durchgesetzt. Als sich Preußen mit der Gründung des Norddeutschen Bundes im Jahre 1867 im sog. Kleindeutschland die Vormachtstellung sicherte, nahm man diese Entwicklung in Paris zunehmend als Bedrohung war.⁶ Darüber führte der preußische Pavillon auf der Pariser Weltausstellung im selben Jahr die Ambitionen Preußens vor Augen, das seine wirtschaftliche und vor allem auch militärische Macht unter anderem mit modernen Kanonen aus dem Hause Krupp demonstrierte. Napoleon III. verfolgte zwischen 1866 und 1870 eine nicht mehr ganz zeitgemäße Machtpolitik. So versuchte er etwa nach der Schlacht bei Sadowa bzw. Königgrätz ein Bündnis mit Wien einzugehen. Er empfahl den Österreichern, Schlesien zu beanspruchen, das sich die Preußen 1740 einverleibt hatten, sowie einen Südbund gegen Preußen zu gründen. Der französische Kaiser schlug vor, Österreich könnte Schlesien annektieren, wenn Frankreich dafür das linke Rheinufer erhielte.⁷ Außerdem forderte er bereits im August 1866 die

Abtretung der bayerischen Pfalz und Rheinhessens bis nach Mainz.⁸

Das sind nur einige Beispiele für mehrere diplomatische Querelen zwischen Berlin und Paris in den Jahren zwischen 1866 und 1870. Letztlich sollte sich der Konflikt allerdings an der Frage nach der spanischen Thronfolge entzünden. Nach einem Putsch musste in Madrid ein neuer König gefunden werden. Anfang 1869 schlug die preußische Regierung Prinz Leopold von Hohenzollern-Sigmaringen, den Vertreter einer katholischen Nebenlinie des preußischen Herrscherhauses, als Krönungskandidaten vor. Dieser Vorschlag war aus Sicht der Pariser Regierung nur schwer erträglich. Ein Hohenzoller in Madrid hätte bedeutet, dass Frankreich von Hohenzollern ‚umzingelt‘ gewesen wäre. Der preußische König Wilhelm I. war von der Kandidatur nicht überzeugt, genauso wie sich Leopold selbst von dem Angebot wenig begeistert zeigte. Es war vor allem Bismarck, der beharrlich hinter der Kandidatur stand.⁹ Es kann davon ausgegangen werden, dass er diesen Schachzug als bewusste Provokation Frankreichs durchführte. Später äußerte er gegenüber seinem Mitarbeiter Lothar Bucher bei der Abfassung seiner Memoiren, er habe Napoleon III. eine Falle stellen wollen, indem er ihn mit dem Dilemma konfrontierte, entweder innenpolitisch als Schwächling oder außenpolitisch als Kriegstreiber dazustehen.¹⁰

Als sich Wilhelm I. im Juli 1870 in Bad Ems aufhielt, besuchte ihn der französische Botschafter Vincent Benedetti. Er forderte den König energisch dazu auf, eine Verzichtserklärung der Hohenzollern auf den spanischen Thron abzugeben. Wilhelm I. soll angesichts der Krise durchaus besorgt gewesen sein und

angeboten haben, Leopold von Hohenzollern-Sigmaringen persönlich umzustimmen. Dieses Angebot wurde in Frankreich bekannt, man lehnte es aber vor allem in rechten bonapartistischen Kreisen ab. Diese politischen Kräfte forderten eine Verzichtserklärung der Hohenzollern auf die spanische Krone für alle Zeit. Wilhelm telegraphierte am 13. Juli 1870 nach Berlin, und Bismarck veröffentlichte eine gekürzte Version dieses Telegramms, die berühmte Emser Depesche. Mit diffamierenden Formulierungen und gezielten Auslassungen wurde darin erklärt, dass der preußische König eine solche Erklärung ablehne und nicht mehr bereit sei, den französischen Botschafter zu empfangen. Nachdem der Text in Frankreich Verbreitung gefunden hatte, war der außenpolitische Eklat, der bereits länger in der Luft gelegen hatte, erreicht. Zu diesem Zeitpunkt muss allen Beteiligten bewusst gewesen sein, dass der Konflikt in einen Krieg zu münden drohte.¹¹

Der Kriegsverlauf

Frankreich erklärte Preußen am 19. Juli 1870 den Krieg und konnte somit im Nachhinein als Aggressor dargestellt werden. Darüber hinaus war von Anfang an klar, dass ein bewaffneter Konflikt mit Preußen auch einen solchen mit den süddeutschen Staaten bedeutete, weshalb aus dem anfangs diplomatischen Konflikt zwischen Paris und Berlin rasch der Deutsch-Französische Krieg wurde. Aus diesem Grund endete der Krieg schnell mit einem preußischen Sieg. Die erste Phase dauerte nur sechs Wochen, und die Deutschen brachten den Franzosen bereits am 2. September in der Schlacht von Sedan die kriegsentscheidende Niederlage bei. Das deutsche Heer war dem franzö-

sischen nicht nur zahlenmäßig, sondern auch strategisch überlegen, was vor allem an der Führung des preußischen Generalfeldmarschalls Helmuth von Moltke lag.¹²

Moltke stand in der Tradition des Kriegstheoretikers Carl von Clausewitz und sah demnach im Großen Generalstab das entscheidende Instrument, Kriege zu planen und zu gewinnen. Zudem war der Generalfeldmarschall modernen Mitteln der Kriegsführung sehr zugetan, etwa indem er auf die Eisenbahn als neues Massenbeförderungsmittel setzte. Genauso spielten weitere neueste Errungenschaften eine entscheidende Rolle: der Telegraph für die Kommunikation sowie das Zündnadelgewehr oder die gezogenen Kruppkanonen in der Waffentechnik. Darüber hinaus wollte Moltke den Feind nicht langwierig ermüden, sondern nach dem Vorbild Hannibals den Sieg in einer Umfassungsschlacht erreichen. Wenn er auch größten Wert auf die genaue Vorbereitung eines Feldzuges legte, war Moltke stets klar, dass jeder Krieg nur bis zum ersten Feindkontakt planbar war. Er trat daher, anders als viele seiner Vorgänger, im Rahmen einer sogenannten Auftragstaktik für eine größere Handlungsfreiheit der unteren Führungsebenen ein. Das bedeutete, dass die Befehlshaber eine generelle Anweisung erhielten, den Umständen entsprechend jedoch schnell auf Veränderungen im Kampfgeschehen reagieren konnten. Die Schlacht bei Sedan gilt als Moltkes größter Erfolg und bedeutete das Ende Napoleons III. und des Zweiten Kaiserreichs.¹³

Durch mehrere deutsche Erfolge im August und September 1870 sowie den Vorstoß nach Lothringen erreichte Moltke die Spaltung der französischen Armee. Ein Teil zog sich unter der Führung von Marschall François-Achille Bazaines nach Metz

zurück, während sich Patrice de Mac-Mahon und der Kaiser mit dem anderen Teil nach Châlons begaben. Bazaine wurde in Metz eingekesselt, und es folgte eine lange Belagerung der Stadt. Napoleon III. und Mac-Mahon versuchten, nach Metz durchzudringen, mussten sich aber in die Ardennen nach Sedan zurückziehen. Das Bombardement von Sedan begann am 31. August; zwei Tage später, am 2. September, kapitulierte der Kaiser nach seiner Gefangennahme mit 100.000 Soldaten. Napoleon III. hatte darauf gehofft, dass sich die anderen europäischen Großmächte, vor allem das Vereinigte Königreich und Russland, in den Konflikt einmischen würden, um das Kräftegleichgewicht nicht zu gefährden, was jedoch ausblieb. Bismarck, der genau eine solche Intervention befürchtet hatte, kam dieser Umstand sehr zugute. Das Zweite Kaiserreich war mit der Gefangennahme Napoleons III. an sein Ende gelangt, und am 4. September 1870 wurde in Frankreich die Republik ausgerufen.¹⁴

Nachdem der französische Kaiser abgedankt hatte, mussten sich die Deutschen mit der neuen republikanischen Regierung auseinandersetzen. Es kam daher am 17. September zu Verhandlungen zwischen Bismarck und Jules Favre, dem neuen Außenminister. Die deutsche Seite beharrte darauf, dass Frieden nur möglich sei, wenn sich Frankreich bereit zeige, Elsass-Lothringen abzugeben. Die neue Regierung erklärte sich zwar bereit, hohe Reparationen zu zahlen, lehnte es aber rigoros ab, französisches Territorium abzutreten. Die Verhandlungen waren damit aus preußischer Sicht gescheitert, und Moltke forderte den Zug nach Paris und die Belagerung der Hauptstadt, die den zweiten Teil des Krieges ausmachen sollte. Der neue Innen-

minister Léon Gambetta rief den Volkskrieg aus und verpflichtete alle wehrfähigen Männer zum Kampf gegen die deutschen Eindringlinge. Paris wurde von der deutschen Armee umschlossen und von der Artillerie bombardiert. Am 19. Januar 1871, einen Tag nach der deutschen Kaiserproklamation, bat die französische Regierung um einen Waffenstillstand.¹⁵ Paris kapitulierte am 28. Januar 1871.¹⁶ Die deutschen Truppen hielten am 1. März auf den Champs-Élysées, der bedeutendsten Prachtstraße von Paris, eine große Militärparade ab. Staatspräsident Adolphe Thiers, der mit seiner Regierung nach Bordeaux ausgewichen war, akzeptierte die Niederlage und ließ sich auf Verhandlungen mit Bismarck ein. Er willigte nun in die Abtretung Elsass-Lothringens ein, was im Vertrag von Frankfurt vom 10. Mai 1871 endgültig festgeschrieben wurde. Der Vertragsschluss erfolgte bereits unter dem Eindruck eines weiteren, nun innerfranzösischen Konflikts, in dessen Zentrum die Pariser Kommune stand.¹⁷

Die Pariser Kommune

Commune war zunächst nur die Bezeichnung für den Pariser Stadtrat, der ab März 1871 durch eine linksradikale Mehrheit geprägt wurde und sich zunehmend durch einen revolutionären Impetus auszeichnete. Der Begriff *Commune* bezeichnet daher bis heute auch den zweimonatigen Aufstand der Pariser Arbeiterschicht, in dem Karl Marx und andere Kommunisten den ersten Versuch erkannten, eine Diktatur des Proletariats zu schaffen.¹⁸ Linksradikale Erhebungen gab es auch in Lyon, Marseille, St. Étienne oder anderen Industriestädten wie Le Creusot. Allerdings konnte sich keine dieser selbsternannten Stadtregie-

rungen so lange halten wie die in Paris.¹⁹

Bereits im September 1870 hatten sich inoffizielle Verwaltungsorganisationen in den Arrondissements von Paris gegründet. Das Hauptorgan bildete das *Comité central des 20 arrondissements*, das vor allem eine dezentralisierte Verwaltung forderte. Zu einer ersten Eskalation kam es bereits am 31. Oktober 1870, als sich die Nachrichten vom Verlust Le Bourgetts und von Bazaines Kapitulation in Metz verbreiteten. Die Versorgungslage wurde vor allem für die einfache Bevölkerung zunehmend problematisch: Während die wohlhabenden Pariser immer noch alles erwerben konnten, was sie wollten, musste sich das einfache Volk notdürftig selbst versorgen, etwa indem es unmittelbar vor den deutschen Stellungen nach Nahrung suchte. Tausende zogen angestachelt von dem Sozialisten Charles Delescluze ins Stadtzentrum, wo sie das Rathaus erstürmten und Regierungsmitglieder bedrohten. Die Revolutionäre forderten deren Rücktritt, was jedoch nicht geschah. Stattdessen wurde der Aufstand unblutig von bretonischen Mobilgardisten aufgelöst, und die Lage beruhigte sich zumindest zeitweise.

Am 24. Februar feierte man auf der Place de la Bastille den Jahrestag der Februarrevolution von 1848. Bei diesen Feierlichkeiten war außer der Trikolore auch die rote Fahne der Kommune zu sehen. Kurz danach schlossen sich die Pariser Nationalgarden zur *Fédération de la garde nationale* zusammen, einer Interessengemeinschaft zur Durchsetzung der Forderungen der Pariser Bevölkerung. Sie verfolgte zunächst keine revolutionären oder sozialistischen Ziele, sondern war eher nationalistisch orientiert, weshalb sie sich über den Waffenstillstand mit den Deutschen empört zeigte. Die Nationalgarde, eine Art Pariser

Bürgerwehr, durfte trotz des Waffenstillstands ihre Waffen behalten. Die deutschen Besatzer betrachteten sie nicht als Gefahr und machten daher dieses Zugeständnis, nicht zuletzt auch deswegen, weil man erwartete, dass die Nationalgarde die Ordnung in Paris sicherstellen würde. Allerdings sollte sich das genaue Gegenteil ereignen.²⁰

Radikale politische Kräfte verfolgten nun das Ziel, im Falle eines Einmarsches der Deutschen mithilfe der Nationalgarde bewaffneten Widerstand zu leisten. Sie wurden jedoch im bereits erwähnten Zentralkomitee überstimmt. Außerdem war Adolphe Thiers, der am 17. Februar in der Nationalversammlung zum Regierungschef der Republik gewählt worden war, gegen einen solchen Widerstand. Er beschloss, die Kanonen der Nationalgarde aus den Stadtbezirken, die dem Aufstand besonders zugetan waren, entfernen zu lassen. An den berühmtesten Kanonen von Montmartre sollte sich der Aufstand letztlich entzünden.

Die Nationalversammlung siedelte zur Empörung vieler Pariser nach Versailles über. Dieser Ortswechsel wurde von einem Großteil des Volkes als klares Zeichen für den rückwärts-gewandten und monarchistischen Charakter der Regierung verstanden. Ein erster Versuch, der Regierung friedlich die Kanonen der Nationalgarde zu übergeben, war bereits gescheitert, sodass am 18. März General Joseph Vinoy mit seinen Soldaten in die Stadt zog, um sich der Artillerie zu bemächtigen. Das Unternehmen scheiterte unter anderem an der Logistik, weil Pferde fehlten, aber auch, weil sich den Regierungstruppen Frauen, Kinder und Bürger entgegenstellten. Die Soldaten weigerten sich, auf die eigenen Landsleute zu schießen. In Montmartre,

wo sich die meisten Kanonen befanden, kam es jedoch zu gewalttätigen Auseinandersetzungen. Zwei Generäle wurden von ihren eigenen Truppen, die sich mit der Bevölkerung verbrüdet hatten, gefangen genommen und erschossen. Der Rest der Truppen, der nicht überlaufen wollte, zog sich nach Versailles zurück. Nun drangen Nationalgardisten unkoordiniert ins Stadtzentrum ein und besetzten es. Ein Teil der *Fédération de la garde nationale* traf sich am Abend des 18. März im Hôtel de Ville und beschloss, vorerst defensiv zu agieren, da man schwer abschätzen konnte, wie sich die Deutschen verhalten würden.²¹

Die Kommune war alles andere als homogen. Überzeugte Sozialisten fanden sich in ihr ebenso wie Kommunisten, Anarchisten oder kriegslustige Abenteurer aus verschiedensten Ländern. Außerdem stand die Stadtbevölkerung keinesfalls geschlossen hinter den Kommunarden. Vor allem in den wohlhabenderen Stadtteilen blieben viele Pariser gegenüber den politischen Zielen der Kommune skeptisch. Die Front verlief quer durch Paris zwischen den sog. Roten, den Kommunarden, und den Blauen, den Unterstützern der Regierung in Versailles. Thiers sah sich dem Problem gegenüber, dass er selbst keine militärische Einheit befehligte, die wirksam hätte eingreifen können. Somit war er völlig von der Gnade Bismarcks abhängig, ausreichend Soldaten versammeln und bewaffnen zu dürfen. Die Kommune selbst bildete eine Geheimpolizei, um in der Stadt gegen politisch anders Denkende vorzugehen. Es kam zu nicht wenigen Hinrichtungen ohne Gerichtsprozess, was Zeitgenossen an die *Terreur* der Jahre 1793/94 erinnerte.

Am 22. März kam es auf der Place Vendôme zu einer Auseinandersetzung zwischen Kommunarden und Regierungstreuen,

als die Roten, um ihre Macht zu demonstrieren auf die Blauen schossen und anschließend durch die ganze Stadt marschierten. Diese Kraftproben täuschten jedoch darüber hinweg, dass es zu diesem Zeitpunkt vor allem die Deutschen waren, die in Paris den Ton angaben. Die Besatzer beobachteten neugierig, was vor ihren Augen passierte. Bismarck, der die Kommunarden genauso wie jede andere revolutionäre Bewegung verabscheute, gestattete Thiers, eine Armee zu rekrutieren, die die Vertragsbedingungen überschritt.

Die Versailler Truppen stießen am 2. April auf Paris vor. Die Pariser Nationalgarde konnte nicht lange standhalten und musste sich schnell hinter die Festungsmauern zurückziehen. Dabei gelang es den Regierungstruppen, mit ihrer Artillerie die Seine zu überqueren, und sie begannen, Paris zu beschießen. Die Stadt, die seit mehr als zwei Monaten kein Bombardement mehr erlebt hatte, wurde nun auch noch von den eigenen Landsleuten beschossen. Bereits am nächsten Tag unternahmen die Kommunarden einen Gegenangriff auf Versailles, der jedoch scheiterte. Émile Duval, einer der Anführer der Roten, wurde gefangen genommen und hingerichtet. Andere Kommunarden, die in die Hände der Blauen fielen, teilten sein Schicksal. Die Kämpfe dauerten an, und im Laufe der ersten Maiwoche wurden die Kommunarden immer weiter zurückgedrängt.

Am 21. Mai 1871, einem Sonntag, bot die Kommune der Pariser Bevölkerung Unterhaltung in Form eines Konzerts in den Tuileries. Zur selben Zeit verriet Jules Ducatel, ein Offizier der Nationalgarde, die Kommune, indem er die Versailler Truppen darauf hinwies, dass sich mit der unbewachten Porte de Saint-Cloud eine Möglichkeit zum Eindringen in die Stadt bot. Die

Semaine sanglante nahm ihren Anfang. In wenigen Stunden nahmen die Blauen das 15. und 16. Arrondissement in Besitz, wobei außerhalb dieser Bezirke niemand wusste, dass sie bereits in der Stadt waren. In den folgenden Tagen kam es zu blutigsten Barrikadenkämpfen, die mit erheblichen Zerstörungen einhergingen. Gefangene wurden teilweise direkt auf der Straße an die Hauswände gestellt und erschossen.²² Unter den Getöteten waren auch viele zivil gekleidete Personen, die teilweise nur zur falschen Zeit am falschen Ort waren. Die *blutige Woche* endete am 28. Mai, und 20.000 bis 40.000 Pariser hatten den Tod gefunden.²³ Das Ende der Kommune schürte bei den deutschen Soldaten die Hoffnung, endlich heimkehren zu dürfen. Sie hatten noch während der Kämpfe Ausbruchsversuche aus der Stadt verhindern und daher in ihren Stellungen rund um Paris ausharren müssen. Gerade während der *Semaine sanglante* versuchten einige Kommunarden ihrem Schicksal zu entfliehen. Die Deutschen durften jedoch keine Gefangenen nehmen, sodass die Fliehenden vor den Stellungen bleiben mussten. Sie wurden am nächsten Morgen von den Regierungstruppen abgeholt und hingerichtet.

Der militärische Konflikt um die Kommune endete am 28. Mai. Er hatte sich aus den sozialen und politischen Spannungen gespeist, die im Zweiten Kaiserreich unter Napoleon III. unterdrückt worden waren. Es gilt festzuhalten, dass diese blutigen revolutionären Unruhen ohne die Belagerung der Stadt durch die Deutschen so nicht möglich gewesen wären. Daher stellt Jochen Oppermann treffend fest, dass die Toten der Commune auch zu den Opfern des Deutsch-Französischen Krieges gezählt werden müssen.²⁴

Anmerkungen

- ¹ Böhm 1887, S. 12.
- ² Oppermann 2020, S. 184.
- ³ Miard-Delacroix / Wirsching 2019, S. 18.
- ⁴ Ebd., S. 16f.
- ⁵ Ebd., S. 20f.
- ⁶ Ebd., S. 25f.
- ⁷ Ebd., S. 26–28.
- ⁸ Schulz 2011, S. 186.
- ⁹ Miard-Delacroix / Wirsching 2019, S. 29–31.
- ¹⁰ Pötzl 2015, S. 136.
- ¹¹ Miard-Delacroix / Wirsching 2019, S. 31f.
- ¹² Ebd., S. 33f.
- ¹³ Neuhold 2019, S. 129–132.
- ¹⁴ Miard-Delacroix / Wirsching 2019, S. 34f.
- ¹⁵ Ebd., S. 36–39.
- ¹⁶ Pötzl 2015, S. 140.
- ¹⁷ Miard-Delacroix / Wirsching 2019, S. 40.
- ¹⁸ Ebd., S. 40.
- ¹⁹ Ebd., S. 45f.
- ²⁰ Oppermann 2020, S. 203–204.
- ²¹ Ebd., S. 205.
- ²² Ebd., S. 206–209.
- ²³ Ebd., S. 209.
- ²⁴ Ebd., S. 206–210.

Daniel Nordhoff

Zwischen Karikatur und politischer Analyse.

Adolphe Martial Potémonts Blick auf die Preußen

Zur Konjunktur der Karikatur in den Jahren 1870/71

Infolge des Deutsch-Französischen Krieges entstanden auf französischer Seite zahlreiche Karikaturen über die deutschen Truppen und wichtige Akteure wie Otto von Bismarck oder den preußischen König Wilhelm I. Die Bildproduktion im Bereich der Karikatur erfolgte zwar auf eigenen Impuls der entsprechenden Künstler*innen und Zeichner*innen, wurde aber zugleich auch von der französischen Regierung gefördert. Diese Förderung stellte dabei kein Novum dar; schon seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert waren insbesondere in Revolutionen und Kriegen satirische Zeichnungen oder Karikaturen seitens der Politik eingesetzt worden. Die zunehmende Popularisierung der Karikatur verdankte sich zum einen dem gesteigerten Interesse der Bürger*innen an politischen Themen und zum anderen der Erfindung und Verbreitung der Lithographie, eines Flachdruckverfahrens, das eine schnelle Produktion und damit auch raschere Reaktionen auf die tagespolitischen Ereignisse ermöglichte.¹ Mit der Presse stieg so auch die Druckgraphik zu einem bedeutenden Massenmedium auf. Vielfach kommentierten und kritisierten politische satirische Zeichnungen und Karikaturen das Zeitgeschehen.² Die Karikatur reagierte auf das gesellschaftliche Bedürfnis nach einer Zeitkunst, die die neuartigen Erfahrungen der Gegenwart unmittelbar verarbeitete und einem breiten Publikum in sinnfälliger Form nahebrachte.³ Auch während des Deutsch-Französischen Krieges und der Pa-

riser Kommune zählten Wandzeitungen, Plakate und Bildsatiren zu den beliebtesten Medien. In den Jahren 1870 und 1871 – vom Kriegsbeginn bis zum Ende der Kommune – sind im französischen Raum schätzungsweise bis zu 6.000 verschiedene Karikaturen entstanden.⁴ Dabei scheint der kommerzielle Erfolg vieler Karikaturist*innen symptomatisch für die revolutionäre Situation zu sein. Denn die ungeheure Nachfrage nach Karikaturen, aber auch nach Propaganda lässt auf die Bedürfnisse einer sich zunehmend politisierenden Gesellschaft rückschließen.⁵ Vor und während der Zeit der Pariser Kommune erfüllte die Karikatur eine wichtige agitatorisch-propagandistische Funktion und vertrat oftmals einen proletarischen Klassenstandpunkt.⁶ Die meisten Karikaturist*innen gaben sich in dieser Zeit volksverbunden und vertraten die Anliegen der Kommune, wobei es aber auch wenige gab, die sich auf die antirevolutionäre Seite stellten.⁷ Insgesamt kann eine Veränderung des Tons der Karikaturen im Zeitraum der 72 Tage der Kommune-regierung festgestellt werden: Zu Beginn der Kommune wurde die politische Öffentlichkeit hauptsächlich von tagesaktuell engagierten und revolutionären Blättern geprägt, die lose bzw. einzeln vertrieben wurden. Nach der blutigen Maiwoche 1871 hingegen traten rückblickende, meist antikommunardische Bildfolgen und Alben an ihre Stelle.⁸

Pickelhaube statt Zipfelmütze

Auch das Bild der Deutschen in Karikaturen unterlag Veränderungen. Der Militärstaat Preußen wurde im Verlauf des Deutsch-Französischen Krieges zum Inbegriff Deutschlands. An die Stelle der Zipfelmütze des deutschen Michels trat in bildli-

chen Darstellungen nun die Pickelhaube. Mit jedem Sieg der Deutschen bzw. der Preußen und angesichts von Berichten über deren kriegerische Gräueltaten in Frankreich etablierte sich eine Vorstellungskette, die alles Deutsche mit Preußen und mit barbarischem Verhalten assoziieren ließ. Deutlich zeigt sich diese Assoziationsreihe beispielsweise in einer Lithographie mit dem Titel *Le grand ogre allemand* (Abb. 1), die die preußischen Annexionen in Norddeutschland mit einer Darstellung des preußischen Königs kommentiert, der mit einem großen Messer und einer Kiepe als Kannibale durch die Lande zieht und sich die norddeutschen Territorien einverleibt.⁹ Auch tritt die Pickelhaube



Abb. 1: Anonym: *Le grand ogre allemand* (Der große deutsche Menschfresser). 1866, Lithographie, 41,2 x 27,6 cm, Marseille, Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

als charakteristisches Merkmal der Preußen und Deutschen hervor. Sie war ab Oktober 1842 von König Friedrich Wilhelm IV. für die preußische Armee eingeführt und ab 1843 auch von vielen deutschen Klein- und Mittelstaaten sowie den Hansestädten übernommen worden.¹⁰ Bereits in dieser Zeit wird das Motiv der Pickelhaube in französischen Karikaturen von zwei Assoziationen begleitet, die später eine

zentrale Bedeutung erlangen sollten: Nationalismus und Repression.¹¹ Eine zweite Popularitätswelle erlangte das Motiv der Pickelhaube in der Druckgraphik, nachdem Bismarck am 8. Oktober 1862 durch König Wilhelm I. zum preußischen Ministerpräsidenten und Außenminister ernannt worden war.¹² Gerade die französischen Karikaturist*innen stellten Bismarck und den preußischen König Wilhelm I.



Abb. 2: André Gill: *Viens-y Donc!* 1870, Lithographie, aus: *L'Eclipse*, Nr. 137, 4. September 1870, Universitätsbibliothek Heidelberg.

stets mit einer Pickelhaube dar, die bisweilen sogar fest mit dem eigentlichen Kopf verwachsen sein konnte (Abb. 2 und 8). Preußen erschien auf diese Weise als eine Großmacht, die sich vorrangig über das Militär definierte und eine Bedrohung für Frankreich und Europa darstellen musste (Abb. 3).¹³ Der Deutsch-Französische Krieg führte schließlich zum endgültigen bildpublizistischen ‚Durchbruch‘ für das Motiv der Pickelhaube. Begegnet sie in Karikaturen zunächst als lächerliche Kopfbedeckung der Preußen, so unterliegt das Motiv im Laufe des Krieges einer Umdeutung.¹⁴ Die Kommunikationswissenschaftlerin Ursula E. Koch beschreibt diese Veränderung: „Alles in allem wurden in der französischen, oft von sehr jungen Künst-

lern gestalteten nationalistischen Kriegs-Bildpublizistik der ‚Preuße‘ (personifiziert durch König/Kaiser Wilhelm I., Bismarck und den Chef des Generalstabs Helmuth von Moltke) bzw. ‚die‘ Preußen als anonyme Typen mit ihren Pickelhauben mittels Übertreibung, Verzerrung und Verhässlichung als Monster, Menschenfresser, blutgierige Bestien, Vampire, Teufel



Abb. 3: Honoré Daumier: *L'éclipse sera-t-elle totale?* (Wird es eine totale Sonnenfinsternis werden?), Lithographie, 1871, aus: *Le Charivari*, 17. März 1871.

oder skrupellose Plünderer dargestellt“.¹⁵ Die Pickelhaube „[...] repräsentierte [...] als Bildmotiv mit positivem oder negativem Vorzeichen die preußische Hegemonie und schließlich die deutsche Einheit, während in Frankreich 1870/71 ein durch ständige Wiederholung zum Klischee gewordenes aggressives Feindbild entstand. In der wilhelminischen Ära ist die Pickelhaube dann zu einem international verbreiteten Symbol des preußisch-deutschen Militarismus und Imperialismus geworden“.¹⁶

Die Preußen aus der Sicht von Adolphe Martial Potémont

Diese Beobachtungen werden im Folgenden für die Betrachtung einiger Radierungen des französischen Künstlers Adolphe Martial Potémont, gen. Martial (1828–1883) relevant werden. In seiner Serie *Les Prussiens chez nous* („Die Preußen unter uns“) aus dem Jahr 1871 thematisiert Potémont den Deutsch-Französischen Krieg und die Belagerung von Paris. Zu fragen ist, wie er sich in seinen Radierungen zum politischen Geschehen positioniert und dabei Gestaltungsmittel der Karikatur aufgreift. Die insgesamt zwölf Radierungen der Serie scheinen allgemein Potémonts Sicht auf die Kriegseignisse und seine Meinung zu den Preußen bzw. Deutschen wiederzugeben. Doch stellt sich die Frage, ob sie überzeichnend-wertender Natur sind oder eher als zeitgeschichtliche Dokumentation gelten sollen. Die Serie scheint vor allem das Verhalten der preußischen Soldaten angesichts ihrer Erfolge sowie die Frage nach den Ursprüngen bzw. Motivationen für den Krieg zu fokussieren.

Die zweite Radierung der Serie (Abb. 4) zeigt zwei preußische Soldaten die offensichtlich vor einer Theke ein Gespräch führen. Der linke, vermutlich ein Offizier, steht aufrecht mit ei-

ner Pfeife im Mund und trägt eine Mütze, während der rechte ohne Kopfbedeckung erscheint. Er wendet sich dem Offizier zu und zeigt mit der rechten Hand auf die Theke. Auf der Theke verweisen einige Beutel, die mit Geld gefüllt sein dürften, auf die darunter gestapelten riesigen Goldmünzen. Eine dieser



Abb. 4: Adolphe Martial Potémont: *Les Prussiens chez nous*, Bl. 2, 1871, Radierung, 15,4 x 12,4 cm, London, British Museum.

Münzen ist so ins Bild gerückt, dass Zeitgenossen sie sogleich als Prägung des „Empire Français“ aus der Zeit Napoleons III. identifizieren konnten. Im Hintergrund sind weitere preußische Soldaten sichtbar, darunter auch zwei mit Pickelhauben. Der Radierung ist im oberen Abschnitt des Blattes ein Text beigefügt: „Qu'est le seigneur Bismarck pour les bons Allemands? / L'aimable entreteneur des officiers gourmands“, („Was ist Herr Bismarck für die guten Deutschen? / Der gütige Versorger der gierigen Offiziere“). Potémont stellt damit die monetäre Gier der preußischen Militärs bloß und prangert Bismarck als Drahtzieher eines korrupten Systems an. Möglicherweise handelt es sich zudem um einen Verweis auf umfangreiche Reparationsforderungen, die



Reparationsforderungen, die Bismarck bereits im sog. Versailler Vorfrieden vom 26. Februar 1871 durchgesetzt hatte. Tatsächlich gelangten in der Folgezeit zahlreiche unter Napoleon III. geprägte Francs d'or-Münzen als Reparationszahlungen nach Deutschland – ein Thema, das in vielen Karikaturen aufgegriffen werden sollte

Abb. 5: Alfred Le Petit: *Cinq Milliards!* (5 Milliarden), aus: *L'Eclipse*, Nr. 141, 9. Juli 1871, Universitätsbibliothek Heidelberg.

(Abb. 5). Im Lichte von Potémonts Radierung erscheinen die deutschen Staaten, die zusammen mit Preußen an dem Krieg beteiligt waren, und ihre Soldaten als bloße Instrumente für die Gier Bismarcks und Preußens. Das preußische Militär wird dabei nicht nur als Horde marodierender Barbaren dargestellt, die sinnlos töten und plündern, sondern als perfide, gierige Menschen, die den Krieg ausnutzen, um an den Reichtum Frankreichs zu gelangen.

Diese Gier und das Plündern der deutschen Truppen in Frankreich, wird auch auf der dritten Radierung der Serie (Abb. 6) thematisiert – hier insbesondere verdeutlicht durch den Text, der auf die Figur des Wucherers und Profiteurs Gobseck im gleichnamigen Roman von Honoré de Balzac anspielt: „Pour nous Français qu’est-il? Le perfide escompteur/ D’un désordre sans nom: Gobseck triomphateur! / Et pour l’humanité? Un caissier-vampire / Reglant l’or et les os qu’il faut à son empire!“ („Was ist er für uns Franzosen? Der perfide Wucherer / einer unbeschreiblichen Unordnung: Gobseck triumphiert! / Und für die Menschheit? Ein vampirgleicher Kassierer / der mit Gold und Knochen begleicht, was sein Reich braucht!“). Auf der Radierung sind mehrere deutsche Soldaten zu sehen, die mannigfaltige Gegenstände auf Kutschen laden. Die kostbare Uhr vorne links und das Klavier hinten rechts lassen darauf schließen, dass die unkultivierten Soldaten vor allem an Luxuswaren und französischer Lebensart interessiert sind. Im Vordergrund ist ein Soldat mit übergroßem Gepäck und einer Zange in der rechten Hand zu sehen, der auf einem Esel reitet und angestrengt voranzukommen versucht. Die Darstellung veranschaulicht, dass die preußischen Truppen während des Plünderns

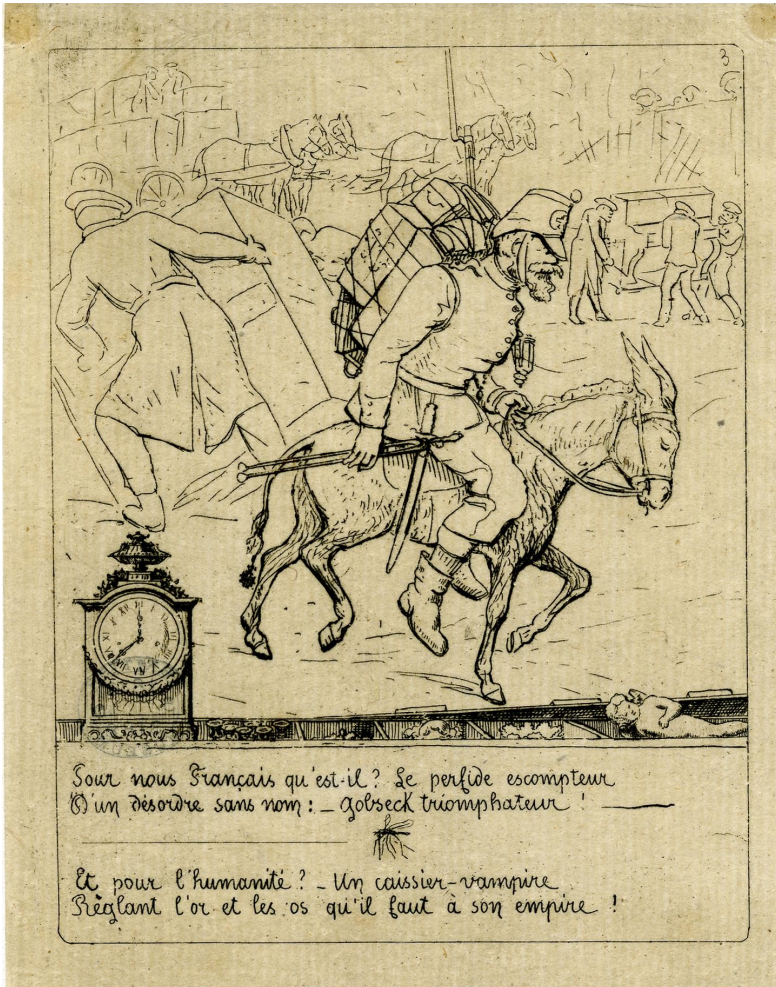


Abb. 6: Adolphe Martial Potémont: *Les Prussiens chez nous*, Bl. 3, 1871, Radierung, 15,6 x 12,4 cm, London, British Museum.

keine Rücksicht auf andere oder auch auf ihre Tiere nehmen. Ihre Gier macht sie emotionslos, aber auch irrational, da sie mehr stehlen wollen, als ihre Packtiere tragen können. Sie werden dabei selbst zu Tieren, wie die kleine blutsaugende Mücke im Zentrum der Beschriftung nahelegt. Einerseits übertreibt

hier also Potémont und entzieht den Soldaten ihre Menschlichkeit, zugleich tritt aber auch hervor, dass ihr nicht mehr menschliches Verhalten in menschlicher Gier begründet ist und nicht auf der angeblichen Blutlust monsterhafter Kreaturen basiert.

Die vierte Radierung der Serie zeigt ein Porträt von Otto von Bismarck (Abb. 7). Der Kanzler erscheint hinter Stapeln von Büchern. Im Hintergrund sind zwei Skelette zu sehen, die Felder mit Sensen niedermähen und über denen Rabenvögel kreisen. Die Bücher haben die Aufschriften „Sachsen“, „Bayern“ und „Württemberg“, vermutlich ein Verweis auf die Rolle dieser Länder, die nun von Bismarck jederzeit wie beliebige Bücher für die Zwecke der Kriegsführung herangezogen werden können. Darstellungen, in denen Bismarck oder Wilhelm I. mit Skeletten oder Sensenmännern, also mit Symbolen des Todes, assoziiert

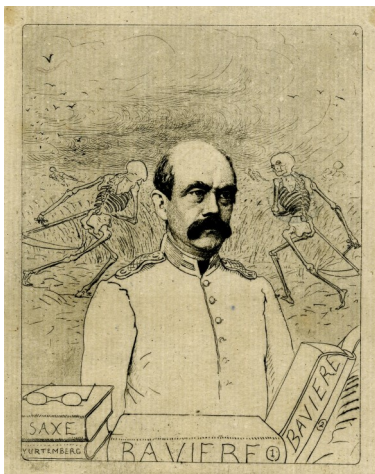


Abb. 7: Adolphe Martial Potémont: *Les Prussiens chez nous*, Bl. 4, 1871, Radierung, 15,3 x 12,3 cm, London, British Museum.



Abb. 8: Faustin Betbeder: *Sa Royauté Guillaume de Prusse*, 1870/71, kolorierte Pinsel- und Federlithographie, Philadelphia Museum of Art.

wurden, waren durchaus üblich. Dabei konnten auch die politischen Akteure selbst die Gestalt des Todes annehmen, wie Faustine Betbeders ‚Porträt‘ von Wilhelm I. vor Augen führt (Abb. 8). Potémont stellt jedoch Bismarck nicht direkt als den Tod dar, sondern zieht durch die Skelette im Hintergrund eine visuelle Verbindung. So findet eine Transformation gängiger Darstellungskonventionen statt: Bismarck erscheint nicht als leibhaftiger Tod, stattdessen wird er als gerissener Akteur herausgestellt, dessen Handlungen Leid und Tod zur Folge haben.

Letztlich scheint das in den Radierungen vermittelte Narrativ die Schuldzuweisung vorrangig auf Bismarck und die Preußen zu lenken. Die Gier Bismarcks und der Offiziere erscheint als wesentlicher Kriegsgrund. Potémonts Kritik am Krieg sowie an den Preußen, Bismarck und Wilhelm I. fällt daher pointierter, zielgerichteter und politischer aus als in vielen anderen Karikaturen der Zeit, in denen die Deutschen allgemein als Feinde im Fokus stehen. Es sind menschliche Gier und tödliches Kalkül, die für Potémont die Ursachen des Krieges darstellen. Im Vergleich zu typischen Karikaturen der Zeit werden Situationen und Personen bei Potémont deutlich weniger überzogen dargestellt. Damit eröffnet sich ein Spannungsfeld zwischen karikierendem Kommentar und eher dokumentarischem Anspruch, wie er in anderen Radierungen zu den Ereignissen 1870/71, etwa bei Maxime Lalanne, oder auch in anderen Serien Potémonts wie dem Album *Paris incendié* zu finden ist.

Ogleich in Potémonts Radierungen karikierende Elemente zu finden sind, wie beispielweise die Pickelhaube, rückt deren satirische Überzeichnung eher in den Hintergrund. Preußische Soldaten und Bismarck treten bei ihm durchaus auch ohne Pi-

ckelhauben in Erscheinung. Ein Grund könnte darin liegen, dass Potémont seine Blätter, die auch in der Tradition der anspruchsvollen Künstlerradierung der 1860er Jahre zu sehen sind, von konventionellen Karikaturen abzugrenzen versuchte. In diese Richtung weisen auch die weniger satirisch zuspitzend als literarisch anmutenden Verse, die den meisten Radierungen beigegeben sind. Daneben mag sich mit der Abgrenzung das Anliegen verbunden haben, die Kriegsursachen nicht in irrationalen Klischees, sondern in einem konkreten politischen und ökonomischen Kalkül zu suchen. Die Gegner der Franzosen erscheinen tendenziell nicht als Unmenschen oder Monster, stattdessen tritt deren Gier und berechnender Charakter umso stärker hervor. Obwohl es sich bei den Radierungen Martials nicht um klassische Karikaturen handelt, nutzt er doch karikierende Elemente, mittels derer er Kritik übt und das Verhalten der Preußen anprangert.

Anmerkungen

- ¹ Reichardt 2017, S. 113.
- ² Ebd., S. 271.
- ³ Ebd.
- ⁴ Pariser Kommune 1871. Eine Bilddokumentation 1971, S. 148.
- ⁵ Ebd., S. 149.
- ⁶ Ebd.
- ⁷ Ebd., S. 150.
- ⁸ Reichardt 2017, S. 282 u. S. 28.
- ⁹ Ebd., S. 997.
- ¹⁰ Ebd., S. 1567.
- ¹¹ Ebd., S. 1569.
- ¹² Ebd., S. 1571.
- ¹³ Ebd.
- ¹⁴ Ebd., S. 1573–1574.
- ¹⁵ Ebd., S. 1575.
- ¹⁶ Ebd., S. 1577.

Luise Jana Katharina Vetter

Die Renaissance der Radierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und ihre Bedeutung in der Zeit von Krieg und Kommune

Als „Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“¹ bezeichnete Walter Benjamin die französische Metropole Paris und erfasste damit die prägende Bedeutung der Stadt für wirkmächtige gesellschaftliche und kulturelle Veränderungen in dieser Zeit. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich Paris auch zu einer Hauptstadt der künstlerisch ambitionierten Druckgraphik, die hier eine Art Renaissance erlebte. Während sich in Frankreich ein gesellschaftlicher und technischer Wandel vollzog, setzten sich Künstler und Käufer auf der Suche nach einem Medium, das dieser Veränderung standhalten konnte, mit der Radierung auseinander und werteten sie erneut zu einer zeitgemäßen eigenständigen Kunstform auf. Künstler um den Pariser Verleger Alfred Cadart, die sich seit 1862 zur *Société des Aquafortistes* zusammenschlossen und zahlreiche Sammelwerke veröffentlichten, schöpften die experimentellen Möglichkeiten der Radiertechnik in hohem Maße aus und machten gerade die Reproduzierbarkeit und Unmittelbarkeit zum Qualitätsmerkmal.

Ein großes Verdienst kommt dabei Adolphe Martial Potémont zu, einem der produktivsten Künstler der *Société des Aquafortistes*. Sein reiches Œuvre steht exemplarisch für die Verbundenheit der Radierung mit der Moderne und dem aktuellen Zeitgeschehen – nicht zuletzt, weil er sich ausgiebig mit dem Deutsch-Französischen Krieg und der Pariser Kommune auseinandersetzte, in der Geschichte und Tradition der Druckgra-

phik geschult war und ein Verständnis für den modernen Kunstmarkt aufwies. Die Künstler der *Société* machten es sich zur Aufgabe, den Radierer oder *peintre graveur*, wie man ihn auch nannte, aus der Anonymität herauszuholen und sein künstlerisches Schaffen zu betonen, wobei produktionsästhetischen Besonderheiten der Darstellung mindestens so viel Bedeutung zukam wie dem Dargestellten an sich.²

Zur Geschichte und Entwicklung der französischen Druckgraphik im 19. Jahrhundert

Der Aufbruch in die Moderne gibt sich in rasanten gesellschaftlichen Veränderungen zu erkennen, die eine bürgerliche Käuferschicht aufstreiben ließen, mit der neue Anforderungen an die Ästhetik und Funktion der Kunst einhergingen. Obwohl so viele Bildmedien wie nie zuvor zur Verfügung standen, bot sich vor allem die Radierkunst an, um Authentizität, Unmittelbarkeit und Originalität zu suggerieren und die Bedürfnisse des modernen Publikums zufrieden zu stellen. Die Radierung war jedoch keineswegs eine Erfindung der Moderne, vielmehr erlebte mit ihr eine seit dem 16. Jahrhundert etablierte, zuletzt aber in den Hintergrund getretene Tiefdrucktechnik eine erneute Konjunktur.³ Bis in die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts war sie eher ein Nischenphänomen geblieben, dem sich einzelne Künstler und Sammler widmeten. Um die Jahrhundertmitte stieß die Radierung jedoch vermehrt auf Interesse, so dass sie zunehmend für anspruchsvollere künstlerische Projekte, etwa die Darstellung der sich wandelnden Stadt, herangezogen wurde. Charles Meryon studierte und dokumentierte in seiner 1861 abgeschlossenen Serie *Eaux-fortes sur Paris* das alte Stadtbild und urbane



Abb. 1: Charles Meryon: *Le Petit Pont, Paris*, aus: *Eaux-fortes sur Paris*, 1850, Radierung, 26,5 x 18,5 cm (Blatt), New York, Metropolitan Museum of Art.

Leben, das zur selben Zeit mit der Industrialisierung und dem Second Empire unter Napoleon III. einschneidenden Veränderungen unterlag. Die Radierung *Le petit pont* (Abb. 1), die 1850 zum ersten Mal abgedruckt wurde, zeigt eine Momentaufnahme eines Pariser Viertels mit Notre Dame im Hintergrund. Der Zustand der Gebäude und die Tätigkeiten

der kleinen Staffagefiguren lassen vordergründig kaum etwas vom Einbruch der Moderne erkennen. Allerdings suggeriert die Erscheinungsweise der Häuser links die Vergänglichkeit dieser Szenerie. Ganz im Einklang damit setzt Meryon die Radiertechnik ein, die Unmittelbarkeit verspricht und zugleich mit den vom Säurebad angefressenen Linien den ‚Zahn der Zeit‘ assoziieren lässt.

Gleichzeitig beschäftigten sich auch französische Landschaftsmaler zunehmend mit den Möglichkeiten der Tiefdruckgraphik. Vertreter der Schule von Barbizon wie Théodore Rousseau, Charles-François Daubigny und Jean-Baptiste Camille Corot besannen sich dafür zurück auf die holländische Kunst

des 17. Jahrhunderts, allen voran auf Rembrandt und seine druckgraphischen Experimente.⁴ Rembrandts 1643 angefertigte Radierung *Die drei Bäume* (Abb. 2) weist durch energische Linieneinführung und expressive Kontraste einen skizzenhaften, unmittelbaren Charakter auf. Die Barbizonisten nahmen sich an der realistisch anmutenden, weil zufällig erscheinenden Naturauffassung ein Beispiel und schätzten die Experimentierfreudigkeit, die sich etwa in der Etablierung der niederen Horizontlinie und den verschiedenen Schraffuren zu erkennen gibt. Sie machten es sich zur Aufgabe, jene Naturnähe in die eigene Kunst zu übertragen – sowohl in die Landschaftsmalerei als auch in die Druckgraphik. Dem Künstler wurde dabei eine größere Bedeutung zugewiesen als zuvor in der Druckgraphik, indem der Pro-



Abb. 2: Rembrandt Harmenszoon van Rijn: *Die drei Bäume*, 1643, Radierung, Kupferstich und Kaltnadel, 21,3 x 27,8 cm (beschnitten), Amsterdam, Rijksmuseum.

zess des Übersetzens der Schönheit und Wahrhaftigkeit der Natur (bzw. eines Gemäldes oder einer Zeichnung) in eine druckgraphische Darstellung als eigenständige schöpferische Leistung verstanden wurde. Die Landschaftsradierungen im Umkreis der sog. Schule von Barbizon wichen bewusst von klassisch-akademischen Vorschriften ab. Statt sich traditioneller Kompositionsmuster zu bedienen und die Darstellung zu idealisieren, sollte nun – ganz nach dem Vorbild Rembrandts – das Unspektakuläre, Natürliche im Zentrum stehen.⁵

Charles-François Daubigny lässt sowohl in seinen Ölgemälden als auch in Landschaftsradierungen ein Bestreben erkennen, der ungeschönten, naturnahen Darstellung der Landschaft eine größere Bedeutung zuzuweisen. Während seine Ölgemälde wie das 1873 entstandene Bild *Fleurs de pommier* (Abb. 3) durch Farbigkeit und Pastosität versuchen, die Authentizität und



Abb. 3: Charles-François Daubigny: *Fleurs de pommier*, 1873, Öl auf Leinwand, 58,8 x 84,8 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 4: Charles-François Daubigny: *Pommiers à Auvers*, 1877, Radierung, 19.1 x 27.9 cm (Platte), New York, Metropolitan Museum of Art.

Schönheit der Natur zu erfassen, werden in der 1877 angefertigten Landschaftsradiierung *Pommiers à Auvers* (Abb. 4), die sich desselben Themas annimmt, gezielt Lichtreflexe, Schattierungen und Kontraste eingesetzt. Beide Bilder weisen eine gewisse Offenheit und Unfertigkeit der Darstellungsform auf, die einen atmosphärischen Effekt erzeugt und die Wirkung des Lichts – beziehungsweise des Lichteinfalls – betont.

Das Potential der Entwicklungen in der Druckgraphik im Hinblick auf die Forderungen des modernen Kunstmarktes nach individuellen, preiswerten und authentischen Kunstwerken wusste auch Alfred Cadart zu nutzen. Er war seit 1859 gefragter Verleger von druckgraphischen Alben in Paris und legte den Schwerpunkt seines Verlags- und Verkaufsprogramms auf Originalradierungen. Die sogenannten *Épreuves originales* eigneten sich sowohl aufgrund ihres kleinen Formates, ihrer Reproduzierbarkeit wie auch durch ihre Anmutung von Unmittelbar-

keit dafür, einem breiten Publikum zugänglich und dennoch von eigenem künstlerischem Wert zu sein. Sie schienen daher besonders geeignet, um ein breiteres Publikum mit anspruchsvollen Werken zu erreichen. Neben der Reproduzierbarkeit, die es erlaubte, eine begrenzte, aber vergleichsweise große Anzahl von Abzügen anzufertigen, machte die Veränderbarkeit die Radierung zu einem zeitgemäßen, modernen Bildmedium. Denn die Radierplatten konnten – wie schon verschiedene Zustandsdrucke bei Rembrandt zeigen – mehrfach nach- und weiterbearbeitet werden. Zudem zeichnete sie sich durch einen hohen Grad an Momenthaftigkeit und Subjektivität aus, da die Radierplatte der Nadel nur wenig Widerstand entgegensetzte, so dass eine ausgesprochen spontane und dynamische Strichführung möglich war. Damit hob sich die Radierung deutlich von Reproduktionsstichen, aber auch von der frühen Photographie und der Salonmalerei ab.

Gemeinsam mit 52 Gründungs- und Ehrenmitgliedern, Geschäftspartnern, Druckern, Sammlern, Literaten und Kritikern, gründete Cadart 1862 die *Société des Aquafortistes* und dessen monatlich erscheinendes Publikationsorgan, die *Eaux-fortes modernes*. Die *Société* machte es sich zur Aufgabe, die Radierkunst als eigenständige, authentische Kunstform zu popularisieren, den Produktionsvorgang aufzuwerten, den Radierern den Rang selbstbewusster Künstler zuzugestehen und den Blättern einen eigenen Ausstellungswert zuzuweisen. Neben Daubigny waren noch weitere Barbizonisten wie Théodore Rousseau und andere namenhafte Künstler wie Johan Barthold Jongkind und Alphonse Legros beteiligt, die zum Teil schon zuvor als Graphiker oder Drucker tätig gewesen waren. Indem sie sich verstärkt den tech-

nischen und künstlerischen Möglichkeiten der Originalradierung zuwandten, mit ihnen experimentierten und sie vermarktetten, werteten sie auch den Status des Stechers als *peintre graveur* („Maler-Radierer“) auf, der selbst Zeichnungen in die Platten ritzte und Abzüge von Druckplatten machte. Die *peintre graveurs* fertigten keine bloßen Wiedergaben von Photographien, Gemälden oder Ansichten an, sondern gaben ihren Darstellungen einen individuellen und originellen Charakter. Der kommerzielle Erfolg konnte durch die Nachfrage an Druckgraphiken, Illustrierten und Magazinen wie der *Gazette des Beaux-Arts* und *L'Artiste* sowie durch künstliche Verknappung garantiert werden, wobei die Popularisierung, die Nähe zur Käuferschaft und die Leidenschaft stets an erster Stelle standen. Bereits 1863 veröffentlichte Cadart die erste Sammlung von Originalradierungen der *Société*-Mitglieder. Bis 1867 wurden in den Mappen der *Eaux-fortes modernes* insgesamt über 300 preiswerte, kleinformatige und originale Blätter publiziert; unter den Beteiligten finden sich prominente Künstler wie Edouard Manet. Doch auch nach der Einstellung der *Eaux-fortes modernes* verlegte Cadart weiterhin druckgraphische Alben, Magazine und Sammlungen. Zudem stellte er Mitgliedern und Laien in seinem Ladengeschäft in Paris eine Radierwerkstatt, eine Ausstellungsgalerie und eine Kunstbuchhandlung zur Verfügung. Nicht zuletzt mit der Herausgabe von Schriften zur Erläuterung und Veranschaulichung des druckgraphischen Verfahrens betonte er den Wert, der einem engen Austausch zwischen Künstlern und Käufern zukommen konnte.⁶

Neben Landschaftsdarstellungen waren auch weiterhin Ansichten der Stadt als dem Ort der modernen Lebenserfahrung

von großer Bedeutung. Mit dem Einbruch des Deutsch-Französischen Krieges verstärkte sich diese Tendenz noch. Sowohl Künstler als auch Rezipierende setzten sich medienübergreifend mit der Belagerung von Paris durch die Deutschen sowie mit den Aufständen der Pariser Kommune auseinander. Cadart verlegte im Zuge dieser Ereignisse im Jahr 1871 unter dem Titel *Paris, Siège et Commune* eine Sammlung von 127 Drucken, darunter Arbeiten von Maxime Lalanne, Adolphe Martial Potémont und Edmond Yon. Unterteilt in 10 Serien geben jeweils 12 Platten aus der subjektiven und unmittelbaren Perspektive eines Künstlers ergreifend Auskunft über das Leben in der Stadt, die Kämpfe und die Zerstörungen. Ihre Form gibt den Darstellungen den Charakter von unmittelbaren Augenzeugenberichten seitens der Künstler, statt idealisierte Bilder aus der Sicht des Militärs oder vermeintlich objektive Dokumentationen zu bieten. Die Radierungen verorteten sich damit an einer Schnittstelle zwischen persönlicher Skizze, kommerziellem Kunstwerk und Dokument, so dass sie den Ansprüchen des modernen Kunstmarktes bestens entsprechen konnten.⁷

Adolphe Martial Potémont

Unter den Radierungen der *Eaux-fortes modernes* war auch Adolphe Martial Potémont mit Ansichten der Stadt Paris vertreten. Daneben fertigte er eine Sammlung von über 300 Radierungen an, die unter dem Titel *L'Ancien Paris* bei Cadart verlegt wurde. Sein wohl bekanntester Stich, der *Siège de la Société des Aqua-Fortistes* (Abb. 5) von 1864, knüpft direkt an die Tradition Meryons (Abb. 1) an und ist Ausdruck seiner intensiven Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten des Mediums. Mit der



Abb. 5: Adolphe Martial Potémont: *Siège de la Société des Aqua-Fortistes*, 1864, Radierung, 29 x 39,3 cm (Platte), New York, Metropolitan Museum of Art.

Kombination verschiedener Schraffuren in Länge, Richtung und Dichte der einzelnen Linien und weißen Flächen schafft er Kontraste und räumliche Tiefe und zeigt gleichzeitig seine Experimentierfreudigkeit im Umgang mit der Reduzierung auf das Schwarz-Weiß.⁸

Mit dem Beginn des Krieges widmete auch er sich zunehmend politischeren Themen und veröffentlichte infolgedessen *Les Femmes de Paris pendant le Siège*, *Les Marins*, *Les Prussiens chez nous*, *Paris pendant le Siège*, *Paris incendié* und *Paris sous la Commune – Notes et Eaux-forts*. Eine seiner Radierungen aus letzterer Sammlung schildert in tagebuchartigen Notizen vom 17. bis 28. Mai 1871 die letzten Tage der Kommune (Abb. 6). Nun kontrastiert er die geläufigen, scheinbar alltäglichen Motive des moder-

nen Pariser Stadtbildes, mit denen er sich zuvor einen Namen gemacht hatte, mit der Allgegenwart von Barrikaden, Zerstörungen und leblosen Körpern. Trotz des politischeren Themas finden Subjektivität, aber auch Medialität noch immer Ausdruck in der kontrastreichen, dynamischen Schraffur. Darüber hinaus ergänzte er die teils skizzenhafte Darstellung um detaillierte, dichte, sogar mehrschichtige Schraffuren, etwa durch den Einsatz runder Strichlagen als einer zweiten Ebene bei der Charakterisierung der Rauchschwaden an den Gebäudefassaden. Auch dort, wo es – wie in den Tagen der Belagerung von Paris und der Kommune – scheinbar nur um die visuelle Wiedergabe der Ereignisse ging, nutzte Potémont die Mittel und Möglichkeiten, die der Radierung eigen sind, gezielt und selbstbewusst aus.

Vor allem das Verhältnis von Bild und Text gewinnt in Potémonts Radierungen des Jahres 1871 eine große Bedeutung. Das Hochformat und die Kombination von Schrift und bildlicher Darstellung erinnern bei vielen seiner Drucke an Bücher oder Zeitschriften. Teils

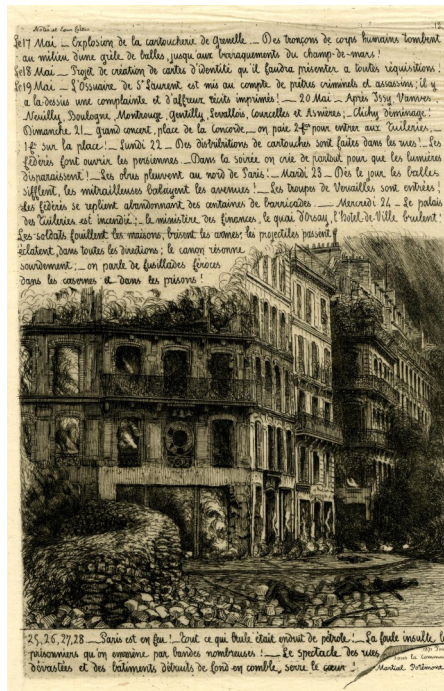


Abb. 6: Adolphe Martial Potémont: *Paris sous la Commune*, Bl. 12: 17.–28.05.1871, 1871, Radierung, 23,9 x 15,8 cm, British Museum, London.

nüchtern informativ, teils emotional oder poetisch nimmt der Text mal mehr, mal weniger Bildfläche ein, fügt sich aber gleichzeitig als individuelle und editorische Handschrift des Künstlers in den skizzenhaften und unmittelbaren Charakter des Bildes ein. Nicht selten wirken die schriftlichen Notate wie eingeklebte oder angeheftete Zettel; gelegentlich werden – wie bei einer Collage – Schriftstücke des alltäglichen Lebens, etwa Berechtigungskarten für Essensrationen, in ihrer Typographie und Größe getreu nachgebildet (Abb. 7). Potémont differenziert auf diese Weise das Repertoire der Schrift-Bild-Relationen weiter aus, an dem er schon in den Jahren vor 1870, insbesondere mit Beiträgen zu dem Gemeinschaftsunternehmen *L'illustration nouvelle* gearbeitet hatte. Er verbindet dabei Kunstfertigkeit, Unmittelbarkeit und den Anspruch einer zwar individuellen, aber getreuen Dokumentation. Seine Blätter suggerieren dadurch nicht nur Authentizität und Momenthaftigkeit, sondern laden zur intensiveren Lektüre ein und binden den auf diese Weise angezogenen Blick für längere Zeit. Wenngleich erkennbar ist, wie Potémont die Ereignisse des Krieges und der Kommune sah (nämlich in beiden Fällen kritisch),⁹ vermeidet er plakative oder kämpferische Positionierungen, so dass bisweilen auch die Grenzen zwischen Tätern und Opfern verschwimmen.¹⁰

Fazit: Die Radierung als ein Medium der Pariser Moderne

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etablierte sich ein neues Publikum mit neuen Ansprüchen an die Funktion und Ästhetik der Kunst. Es bedurfte eines Mediums, das breiteren Rezipientenschichten zugänglich war, Antworten auf das aktuelle Zeitgeschehen bot und sich zugleich durch Originalität aus-

zeichnete. Unter diesen Umständen konnte die Radierung mit ihrem künstlerischen und experimentellen Potential, ihrer stilistischen Vielfältigkeit und motivischen Ungebundenheit sowie mit ihrer Suggestion von Authentizität nochmals eine besondere Bedeutung erlangen. Indem die Künstler, die sich der Radierung bedienten, ältere Traditionen aufgriffen und intensiv die Möglichkeiten des Mediums erkundeten, werteten sie die Druckgraphik, den Druckprozess und ihren eigenen Status als *peintre graveur* auf. Adolphe Martial Potémont beteiligte sich an diesen Anstrengungen der *peintre graveurs*, indem er in seinem Werk ausgiebig mit den ästhetischen Besonderheiten der Prozesshaftigkeit der Druckgraphik, ihrem experimentellen Potent



Abb. 7: Adolphe Martial Potémont: *Les femmes pendant le siège*, Bl. 8, 1871, Radierung, 16 x 11,8 cm (Platte), Paris, Musée Carnavalet.

tial und ihrer Stellung zwischen Skizze und Dokumentation, Text und Bild, Privatem und Öffentlichem, Moderne und Tradition sowie Individualität und Reproduzierbarkeit spielte.

Ihm und anderen Künstlern der *Société des Aquafortistes* ist es zu verdanken, dass die Radierung eine Konjunktur er-

lebte, indem sie authentisch erscheinende, zugängliche Kunstwerke für die neuen Anforderungen des sich etablierenden bürgerlichen Publikums schufen, denen die Salonmalerei und die Photographie nicht gleichermaßen gerecht werden konnten. Durch den Rekurs auf Rembrandt und die Barbizonisten verliehen sie der Druckgraphik eine Anmutung von unverstellter Unmittelbarkeit, wobei dem ‚Wie‘ der Darstellung ebenso Aufmerksamkeit geschenkt wurde wie dem Dargestellten. Insbesondere Potémonts Arbeiten des Jahres 1871 zeugen davon, wie die künstlerisch anspruchsvolle Radierung auch genutzt werden konnte, um die neue Wirklichkeit von Krieg, Belagerung und Kommune zu reflektieren.

Anmerkungen

- ¹ Böhm 1887, S. 12.
- ² Bailly-Herzberg 1972b, S. 382–386, bes. S. 382 u. S. 384f.
- ³ Appuhn-Radtke 2005–2012; Dunn 2019, S. 33, S. 44 u. S. 122; Bailly-Herzberg 1972b, S. 382–384.
- ⁴ Dunn 2019, S. 30f.
- ⁵ Bailly-Herzberg 1972b, S. 382 u. S. 384; Dunn 2019, S. 33.
- ⁶ Appuhn-Radtke 2005–2012; Bailly-Herzberg 1972b, S. 382–385; Dunn 2019, S. 33, S. 36, S. 39, S. 48, S. 84 u. S. 86.
- ⁷ Dunn 2019, S. 23, S. 39f., S. 48f., S. 51f. u. S. 64.; Bailly-Herzberg 1972b, S. 382 u. S. 384.
- ⁸ Dunn 2019, S. 34, S. 35 u. S. 64f.; Bailly-Herzberg 1972b, S. 382 u. S. 384.
- ⁹ Das zehnte Blatt von Potémonts Serie *Paris sous la Commune* kritisiert zum Beispiel vergleichsweise offen die Zerstörung der Triumphsäule auf der Place Vendôme, in der der Künstler ein Zeugnis der Größe der französischen Armee erblickte.
- ¹⁰ Dunn 2019, S. 74–75, S. 77, S. 84 u. S. 170; Bailly-Herzberg 1972b, S. 382 u. S. 384.

Mariia Mangileva

Maxime Lalanne und sein druckgraphischer Zyklus

Souvenirs artistiques du siège de Paris von 1870–1871

Lalanne und die Radierung

Unter den Künstlern, die sich mit druckgraphischen Serien an Alfred Cadarts Projekt einer umfassenden Darstellung der Kriegszeit und der Kommune beteiligten, fällt Maxime Lalanne durch seine ausgesprochen nüchternen und emotionslosen Radierungen auf. Als der Künstler an seinen *Souvenirs artistiques du siège de Paris* arbeitete, hatte er sich bereits als Graphiker und Zeichner etabliert, der für seine Landschaftsdarstellungen sowie Stadtansichten von Paris und Bordeaux bekannt war. Lalanne hatte zunächst in seiner Heimatstadt Bordeaux eine klassische Schulbildung erhalten.¹ Während dieser Zeit nahm er Zeichenunterricht beim Architekten Jules Saulnier. Lalannes künstlerisches Talent sollte sich dabei bald bemerkbar machen;



Abb. 1: Maxime Lalanne: *Rue des Marmousets*, 1862, Radierung, 25,8 x 17,8 cm (Platte), Washington, National Gallery of Art.

denn 1850 beteiligte er sich mit sechs Bleistift- und Pastellzeichnungen an der achten Ausstellung der *Société philomathique* im alten Palais de Justice von Bordeaux. Lalanne's Werke scheinen dabei auf Wohlwollen gestoßen zu sein, wurde er doch im Rahmen der Ausstellung mit einer Bronzemedaille ausgezeichnet.²

Spätestens im Jahr 1852 zog Lalanne nach Paris um, wo er sich im Atelier des Malers Jean François Gigoux ganz der Ausbildung als Künstler widmen wollte. 1852 debütierte Lalanne mit zwei Kohlezeichnungen im Pariser Salon, an dem er sich auch später einige Male beteiligen sollte. Die Technik der Kohlezeichnung nahm in Lalanne's Werk einen wichtigen Platz ein. Seine Erfahrungen in diesem Medium fasste er in der Abhandlung *Le Fusain* von 1869 zusammen.³

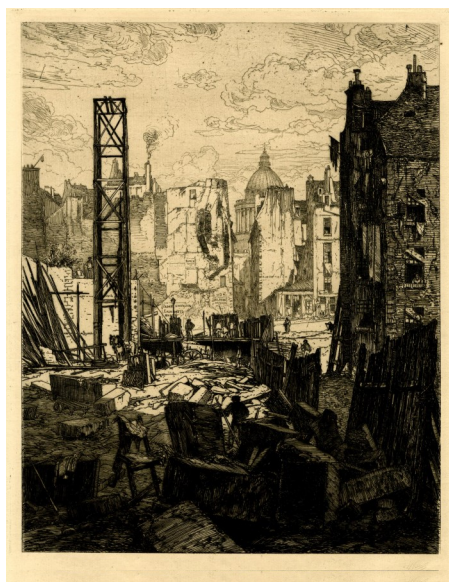


Abb. 2: Maxime Lalanne: *Démolitions pour le percement du Boulevard St. Germain*, 1863, Radierung, 32,2 x 24,3 cm (Platte), London, British Museum.

Im Jahr 1853 trat er erstmals mit einer druckgraphischen Arbeit – vermutlich einer Lithographie – hervor. 1862 wurde Lalanne eines der Gründungsmitglieder der druckgraphischen Künstlervereinigung *Société des Aquafortistes*, die sich insbesondere der Initiative des Verlegers Alfred Cadart verdankte. Lalanne's Radierung *Rue des Marmousets* (Abb. 1)

gehörte im November 1862 zu den ersten Druckgraphiken, die durch die *Société* veröffentlicht wurden.⁴ Im Zeitraum der langjährigen Zusammenarbeit mit Cadart, d. h. zwischen 1862 und 1881, schuf Lalanne insgesamt über 145 Druckgraphiken, von denen Cadarts Verlagshaus über 80 in zahlreichen Publikationen veröffentlichte.⁵



Abb. 3: Maxime Lalanne: *Démolitions pour le percement de la rue des Écoles*, 1865, Radierung, 23,6 x 31,9 cm (Platte), Washington, National Gallery of Art.

Für den Salon des Jahres 1863 reichte Lalanne erstmals drei Radierungen ein; neben der bereits erwähnten *Rue des Marmousets* handelte es sich um zwei Darstellungen von Abrissarbeiten im Zuge des Stadtumbaus von Paris (Abb. 2–3).⁶ Die nun offenkundig stark intensivierte Beschäftigung mit den Möglichkeiten der Radierung schlug sich wiederum in einer Abhandlung nieder, die Lalanne 1866 dieser graphischen Technik widmete. Der *Traité de la gravure à l'eau-forte*, der ganz dem Geist der *Société des*

Aquafortistes entspricht, bietet eine bis heute gültige Anleitung zur Praxis der Radierung.⁷ Lalanne blieb den künstlerischen Konventionen des Salons treu. Seine Radierungen wurden dort gut aufgenommen und genossen große Beliebtheit. In den Jahren 1866, 1873 und 1874 erhielt Lalanne Auszeichnungen für seine Radierungen,⁸ weitere Ehrungen wie die Auszeichnung zum Chevalier de la Légion d'Honneur schlossen sich an.



Abb. 4: Maxime Lalanne: *Souvenirs artistiques du siège de Paris*, Bl. 9: *Un poste de gardes nationaux aux remparts*, 1870–71, Radierung, 16 x 20,3 cm (Platte), London, British Museum.

Lalanne und die Belagerung von Paris

Maxime Lalannes druckgraphischer Zyklus *Souvenirs artistiques du siège de Paris* („Künstlerische Erinnerungen an die Belagerung von Paris“) stammt aus den Jahren 1870 und 1871 und thematisiert die Belagerung von Paris während des Deutsch-Französischen Kriegs. Der Zyklus umfasst insgesamt zwölf Radierungen, die jeweils eine einzelne Ansicht von Paris oder aus

der Umgebung der Stadt vor Augen führen. Vorwiegend zeigen die Blätter städtische oder landschaftliche Panoramen, die vor allem in den Detailmotiven und mit dem unauffällig ausgeführten Bildpersonal die Kriegssituation zu erkennen geben.

Der Betrachter erlebt eine Landschaftsfolge mit Blicken auf die von Krieg und Belagerung betroffene Pariser Umgebung. Hier und da sind kleine Staffagefiguren von Soldaten zu sehen, allerdings bleiben die Staffagefiguren gegenüber der Darstellung der Stadt und ihrer Umgebung zweitrangig. Eine Ausnahme stellt das Blatt mit dem Titel *Un poste de gardes nationaux aux remparts* („Ein Posten der Nationalgarde auf den Festungsmauern“) dar, das einen Innenraum mit schlafenden Soldaten aus der Nähe zeigt (Abb. 4). Im Ganzen weist Lalannes Zyklus ein überschaubares motivisches Spektrum und eine stark reduzierte Emotionalität auf. Das schwarz-weiße Medium der Radierung scheint diese zurückgenommene Darstellungsform zu unterstützen.



Abb. 5: Maxime Lalanne: *Souvenirs artistiques du siège de Paris*, Bl. 5: *État actuel de la mare d'Auteuil*, 1870–71, Radierung, 15,5 x 23,4 cm (Platte), London, British Museum.

Das Blatt mit dem Titel *État actuel de la mare d'Auteuil* („Aktueller Zustand des Teichs von Auteuil“, Abb. 5) zeigt eine Ansicht aus dem Bois de Boulogne, einem großen Park- und Waldgebiet im Westen von Paris. Die Druckgraphik fällt vor allem aufgrund ihrer lakonischen und kahlen Komposition auf. Die gesamte Mittelgrundzone wird vom Teich eingenommen; die beiden Seeufer bilden den Vorder- und Hintergrund der



Abb. 6: Charles-François Daubigny: *Soleil couchant*, 1859, Radierung, 15,8 x 21,2 cm (Platte), New York, Metropolitan Museum.

Landschaft. Die tief angelegte Horizontlinie ist mit kahlen Baumkronen versehen; am linken Bildrand wird sie von einem sanft abfallenden, nahezu gänzlich unbewachsenen Hügel verdeckt. Vor allem im Vordergrund zeigt sich, warum die Landschaft so kahl in Erscheinung tritt: Baumstümpfe und gefällte oder umgestürzte Stämme lassen auf die erheblichen Zerstörungen schließen, die die Kriegshandlungen in dem Parkgelände

hinterlassen haben. In dieser verwüsteten Idylle sind einige wenige Menschen zu sehen. Auf einem großen umgestürzten Baumstamm sitzt ein Angler, der den vormaligen Erholungsort nun nutzt, um in der belagerten Stadt an Nahrungsmittel zu gelangen. Lalanne zeigt diesen Moment beiläufig, wie eine gewöhnliche, alltägliche Tätigkeit, doch war den Betrachtern bewusst, welcher Zivilisationsbruch sich damit verband.

Mit seiner beiläufigen Kargheit und der Verweigerung gängiger Prinzipien der Landschaftskomposition erinnert Lalanne an die Radierung an Landschaftsgraphiken von Charles-François Daubigny, die in ähnlicher Weise von Darstellungskonventionen abwichen. Zu denken ist zum Beispiel an Daubignys *Soleil couchant* von 1859 (Abb. 6). Lalanne scheint diesen neuen, ausgesprochen unpräzisen Landschaftstyp aufzugreifen, um bewusst zu machen, dass auch die ideale Parklandschaft des Bois de Boulogne dem Krieg zum Opfer gefallen ist.

Ein anderes Blatt aus der Serie unter dem Titel *Un effet du bombardement. Poste caserne du Bastion 65* („Folgen der Bombardierung. Kasernenposten der Bastion 65“, Abb. 7) stellt im Mittelpunkt ein durch Artilleriebeschuss weitgehend zerstörtes Kasernengebäude vor einer kahlen Landschaft im Hintergrund dar. Aus den erhaltenen Mauerresten der Kaserne treten die zwei stark beschädigten Fensterreihen der Obergeschosse hervor.

Die intensiv abgeschatteten Fensterüberreste deuten einen Blick in das Innere der Gebäuderuine an und fügen der Bildkomposition eine zusätzliche Tiefebene hinzu. Vor der Kasernenruine sind ein massiver Trümmerhaufen und Überreste einer weiteren Mauer zu sehen. Auffallend ist eine kleine,

schwarz schraffierte Menschenfigur rechts daneben. Das Figürchen scheint sich die Ruinen anzuschauen und tritt damit in der Rolle eines bildinternen Zuschauers auf. Die landschaftliche Umgebung ist karg und nur skizzenhaft wiedergegeben. An der Horizontlinie sind einige Baumkronen und Gebäude sichtbar. Weitere Vegetationselemente werden sehr spärlich mit einzelnen Linien angedeutet.

Beinahe die gesamte Himmelspartie tritt als weiß belassene Papierfläche in Erscheinung. Neben wenigen Spuren von Wolkenböden fällt allein der zu Kriegszwecken eingesetzte Ballon in der oberen linken Ecke ins Auge. Die skizzenhafte, wie unvollendet erscheinende Ausführung spielt auf eine interessante Weise mit der im Bild dargestellten Zerstörung zusammen. Während das Blatt in Darstellungsform und -stil als eine Vorstufe *vor* Vollendung, also gleichsam ein Probedruck, verstan-

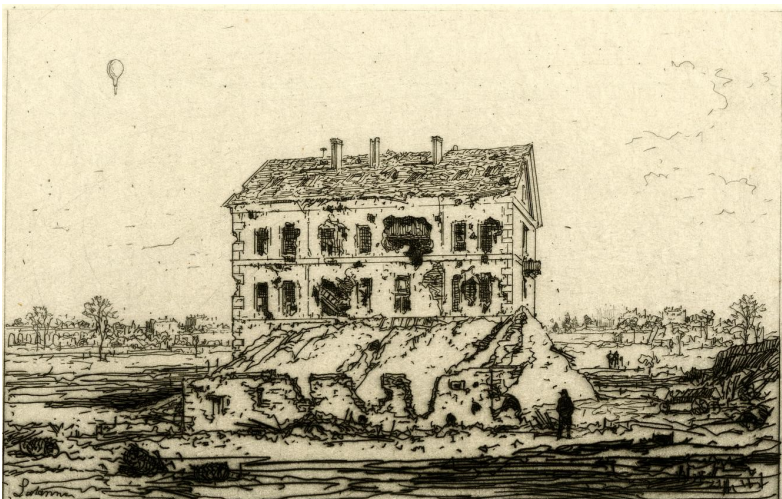


Abb. 7: Maxime Lalanne: *Souvenirs artistiques du siège de Paris*, Bl. 10: *Un effet du bombardement. Poste-caserne du Bastion 65*, 1870–71, Radierung, 16,3 x 20,7 cm (Platte), London, British Museum.

den werden könnte, zeigt es mit dem gegenständlich Dargestellten einen Zustand *danach* – nach dem Zerstörungswerk der Artillerie des Feindes.

Anmerkungen

- ¹ Zur Herkunft und Ausbildung von Lalanne vgl. Marionneau 1889, S. 13–20, bes. S. 13.
- ² Ebd. S. 14.
- ³ Lalanne 1875.
- ⁴ Villet 2010, Kat.-Nr. 1.
- ⁵ Vgl. ebd.
- ⁶ Vgl. Marionneau 1889, S. 16.
- ⁷ Lalanne 1866; vgl. auch die Auszüge bei Schaar / Hopp 1977, S. 66–69.
- ⁸ Vgl. Marionneau 1889, S. 16–18.

Carl Hartmann

Die Gruppenbilder der Kommunarden.

Eine neue „Aufteilung des Sinnlichen“ und ihr Niederschlag in der Photographie

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant!
Les mystères partout coulent comme des sèves
Dans les canaux étroits du colosse puissant.

Wimmelnde Stadt, Stadt die erfüllt von Träumen
Wo das Gespenst bei Tag antritt den Mann!
Geheimes schwillt gleich Säften wenn sie schäumen
In engen Gossen des Kolosses an.¹

Walter Benjamin nannte Paris „die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“², und durchaus lassen sich hier im 19. Jahrhundert die gesellschaftlichen Prozesse der Zeit in äußerst verdichteter Form ablesen. Paris ist zu dieser Zeit städtebaulich von den Baumaßnahmen unter Georges-Eugène Baron Haussmann geprägt, der eine umfassende Umgestaltung der Stadt zur bürgerlichen Metropole vornahm. Große Boulevards wurden geschaffen und von modernen Wohnbauten sowie Theatern, Opernhäusern oder Museen gesäumt, um die Bedürfnisse des Bürgertums zu befriedigen.

Ebenso wie die Produktivkräfte waren auch die Arbeiter*innen in Paris zu dieser Zeit in besonderem Maße präsent und organisiert. In den wichtigen Industriestädten Frankreichs gab es Zentren der IAA (Internationalen Arbeiterassoziation / Erste Internationale). Ab den 1860er Jahren, insbesondere

1869/70, kam es in ganz Frankreich zu Streikwellen, bei denen der 10-Stunden-Tag und das Recht, Gewerkschaften zu gründen, gefordert wurden (letzteres war seit 1864 erlaubt). Der Lohn eines Arbeiters betrug gegen Ende des 19. Jahrhunderts 3 Franc (also etwa 60–90 Franc pro Monat). Die Lebenshaltungskosten für eine Arbeiter*innenfamilie sind mit 32–33 Franc pro Woche zu veranschlagen, so dass Kinder und Frauen meist erwerbstätig sein mussten. Zum Vergleich: Eine Carte-de-Visite-Photographie, also die preiswerteste Porträtaufnahme, kostete 20 Franc, der erste Staatspräsident der Dritten Republik, Adolphe Thiers, erhielt 200.000 Franc pro Monat und damit mehr als das 3.300-fache eines normalen Arbeiters, wobei Frauen oft noch weniger verdienten.

Im Jahr 1826 war Joseph Nicéphore Niépce die erste Fixierung eines durch eine Camera obscura geschaffenen Bildes gelungen. Das Verfahren wurde durch Louis Daguerre weiterentwickelt, von dem es die französische Regierung 1839 auf Anraten des Physikers François Arago ankaupte. Damit stand die Photographie patentfrei jedem zur Verfügung, der über Geld für das entsprechende Material verfügte. Gut fünfzehn Jahre später, 1871, war die Photographie schon wesentlich weiterentwickelt. Sie basierte nicht mehr auf einem Direktpositivverfahren, sondern auf einem Negativverfahren, bei dem mehrere Abzüge hergestellt werden konnten. Die Belichtungszeit betrug nur noch wenige Sekunden, was aber noch nicht ausreichte, um Momentaufnahmen anzufertigen. Erst 1882 gelang die Erfindung des Schlitzverschlusses durch Ottomar Anschütz aus Polen – eine Erfindung, die die Momentphotographie ermöglichte. Das neue Bildmedium erlangte nach und nach

auch Bedeutung bei der Dokumentation von zeithistorischen Ereignissen: Photographische Bilder eines Krieges sind erstmals im Krimkrieg entstanden; und bereits die Revolution von 1848 kann als erste gewaltsame Erhebung gelten, die photographisch festgehalten wurde.

Photographie während der Kommune

Die Kommune kann nur verstanden werden, wenn man sich vor Augen führt, welche Menschen für sie gekämpft haben und aus welchen Gründen sie diesen Kampf aufgenommen haben. Die Kommune hatte ihre Sympathisant*innen und Teilnehmer*innen weniger unter bürgerlichen Anhängern bestimmter, etablierter Parteien; vielmehr bildete die große Menge der politisch zuvor nicht repräsentierten Arbeiter*innen die Kommune. Das neue Gemeinwesen war zudem weniger durch politisch gewählte Repräsentanten wirksam, sondern mit den konkret in der Stadt handelnden Subjekten, die die Kommune organisierten, verteidigten und – wie Guy Debord, Attila Kotányi und Raoul Vaneigem formuliert haben – zum „größte[n] Fest des XIX. Jahrhunderts“³ machten.

Analog dazu stellt die Photographie der Kommune ein äußerst heterogenes Feld dar, das sich durch keine stilistische oder typologische Gemeinsamkeit definiert, sondern allein durch ihren Gegenstand bzw. durch die zeitliche und räumliche Eingrenzung ihrer Entstehung in Paris in den ersten Monaten des Jahres 1871. Dennoch lassen sich besonders populäre Sujets ausmachen, die von verschiedensten Photographen aufgenommen wurden: In den Photographien der Monate März, April und Mai begegnen zahlreiche Aufnahmen von Barrikaden; die zer-

störte Colonne Vendôme tritt ab dem 16. Mai hinzu, und zuletzt zeigen Photographien ab dem 28. Mai 1871 die Ruinen in der Stadt. Vor der Kommune war die Barrikade kaum ein Thema für die Photographie. Eine der wenigen älteren Aufnahmen einer Barrikade zeigt jene in der Rue Saint-Maur, aufgenommen am 26. Juni 1848, sie ist damit eines der wenigen photographischen Dokumente der Revolution von 1848. Die Geschichte der visuellen Repräsentation der Barrikade ist daher eher in der Malerei sowie in Radierung, Kupfer- oder Holzstich zu suchen. Demgegenüber steht die Ruinenphotographie in einer bemerkenswerten Tradition, die sich im Zuge der Abrisse für den Umbau von Paris durch Haussmann herausgebildet hatte.

Die Entstehung der Barrikadenphotographien vom 18. März 1871

Der Aufstand vom 18. März 1871 war die Reaktion auf den Versuch der Übergangsregierung unter Adolphe Thiers, ihre Macht dauerhaft zu konsolidieren. Thiers, der Außenminister Jules Favre sowie weitere Politiker, die nach dem Untergang des Zweiten Kaiserreichs ihre Chance sahen, bildeten eine Übergangsregierung. Sowohl Thiers als auch Favre waren bereits lange politisch aktiv gewesen; Thiers hatte als Innenminister den Arbeiter*innenaufstand von 1834 niederschlagen lassen; Favre war an der Regierung beteiligt gewesen, die den Arbeiter*innenaufstand von 1848 unterdrücken ließ, bei dem 5.000 Arbeiter*innen und 15.000 Soldaten zu Tode kamen sowie 25.000 Menschen festgenommen wurden, von denen 11.000 in Kolonien verbannt wurden. Die Übergangsregierung sah ihre Macht durch zweifelhafte Wahlen vom 8. Februar bestätigt, an der große Teile der Bevölkerung nicht hatten teilnehmen kön-



Abb. 1: Anonym: *Barricade du boulevard Puebla, hauteurs de Ménilmontant*, 18. März 1871, Albuminabzug auf Karton, 14,6 x 21,5 cm (Photographie), 25 x 31 cm (Karton), Paris, Musée Carnavalet, PH4142-163

nen. Die neue Regierung plante, die von der Pariser Bevölkerung gezahlten Waffen, die der Nationalgarde zur Verfügung standen, aus der Stadt abzuziehen.

Bereits im Januar war es zu einer Demonstration von Arbeiter*innen und Nationalgardisten gekommen, die die Abdankung der Übergangsregierung und Wahlen gefordert hatten. Diese Demonstration war von der Regierung niedergeschossen worden, wobei sechs Demonstrant*innen starben und 83 verhaftet wurden; zudem wurde im Gefolge dieser Ereignisse die Pressefreiheit eingeschränkt. Die nach den Wahlen im Februar eingesetzte Regierung knüpfte personell und politisch direkt an die vorhergehende Übergangsregierung an. Ihr Personal hatte teilweise bereits unter der Julimonarchie hohe Ämter innege-

habt und schreckte bei der Suche nach außenpolitischen Verbündeten in Europa nicht davor zurück, für Frankreich erneut eine Monarchie zu erwägen. Die Überlegung, die Pariser Nationalgarde zu entwaffnen, die das Wahlergebnis vom Februar infragezustellen drohte, kann als Versuch der Regierung Thiers verstanden werden, ihre Macht zu konsolidieren.



Abb. 2: Anonym: *Barricade de la rue Basfroid [Basfroi] et Rue Charonne*, 18. März 1871, Albuminabzug auf Karton, 11,3 x 16,2 cm (Photographie), 30 x 40 cm (Karton), Paris, Bibliothèque historique, 4-EPR-00830

Die Pariser*innen, insbesondere die Pariser Frauen, verhin- derten jedoch am 18. März 1871 den Abzug der Waffen. Nach- dem die Nationalgarde um halb vier vor dem Hôtel de Ville, dem Sitz der Regierung, aufmarschierte, floh die Regierung nach Versailles. Tagsüber, bevor der Sieg sicher war, errichteten

die Pariser*innen in den Arbeiter*innen-Vierteln Barrikaden, die durch den Sieg am Nachmittag allerdings bereits obsolet wurden. Die am 18. März gebauten Barrikaden wurden in 17 Photographien aufgenommen (Abb. 1–3), drei weitere Photographien zeigen die Kanonen auf dem Montmartre und auf dem Chaumont sowie das Lager der Nationalgardisten auf dem Montmartre. Die Photographien wurden vermutlich am Nachmittag aufgenommen. Eine der Photographien kann anhand der Schattenwürfe auf etwa 16 Uhr datiert werden.⁴ Aufgrund der unvermeidlichen Ungenauigkeit der Schattenanalyse bleibt aber unklar, ob die Photographien vor oder nach der Flucht der Regierung nach Versailles aufgenommen wurden. Damit ist auch offen, ob wir hier kampfbereite oder gerade siegreiche Menschen auf den Barrikaden stehen sehen, wobei letzteres sicherlich naheliegender ist.

Die 20 Photographien sind unter nicht völlig klärbaren Umständen am Nachmittag des 18. März 1871 entstanden und anschließend in einer kleinen Anzahl abgezogen worden. Diese Abzüge gelangten auf unbekanntem Wege in verschiedene bürgerliche und aristokratische Sammlungen. Eine umfassendere Rezeption lässt sich jedoch erst ab etwa 1900 nachweisen, als die Aufnahmen reproduziert und als Ansichtskarten-Serien bei verschiedenen Verlagen veröffentlicht wurden. Keine dieser Serien kann sicher datiert werden, allerdings sind sie vermutlich – wie fast alle Ansichtskarten – nach 1898 und der Papier- und Druckqualität sowie der Typographie nach zu urteilen wohl vor 1915 erschienen.

Die Photographien als „Bühne der Sichtbarmachung“

Auch wenn die Erhellung des Entstehungskontextes der Photographien von wissenschaftlichem Interesse ist, haben sie eine Qualität, die von weiteren Fakten des Entstehungskontextes unbeeinflusst bleibt. Ihre Präsenz zeugt von einer spezifischen historischen Situation, die jedoch allgemeinen Charakter hat – spezifisch ist diese Situation insofern, als die Existenz dieser Photographien nicht ohne ihr historisches Ereignis denkbar ist. Erst die Kommune ermöglichte es, dass Arbeiter*innen, Handwerker*innen und Kleinbürger*innen auf Barrikaden fotografiert wurden. Selbstverständlich zeugen Photographien immer von einer historischen Situation, doch nicht alle beziehen sich auf eine solche Ausnahmesituation, wie sie vom März bis Mai 1871 bestand. Es ist kaum denkbar, dass die Photographien vor oder nach diesem Zeitraum entstanden sein könnten. Dies gilt nicht für alle Photographien, die im Zeitraum der Kommune gemacht wurden. So ist es etwa sowohl für das Zweite Kaiserreich oder die Dritte Republik durchaus denkbar, dass Gebäude wie das Hôtel de Ville abbrennen oder Teile der Stadt in Trümmern liegen. All dies liegt im Möglichkeitsrahmen einer Politik, wie sie vor oder nach der Kommune praktiziert wurde. Dass Arbeiter*innen auf Barrikaden standen und die Colonne Vendôme stürzten, überschreitet allerdings die Grenzen des Handelns vor und nach 1871. Derartige Ereignisse liegen nicht im Möglichkeitsrahmen einer bürgerlichen Politik – und wenn sie passieren, hat die bürgerliche Politik aufgehört, bürgerliche Politik zu sein, bzw. ihre Herrschaft über das entsprechende Gebiet verloren, genau wie es im Rahmen der Kommune passiert ist. Ist dieser Rahmen aber einmal aufgetan, so bleibt seine



Abb. 3: Anonym: *Barricade Rue d'Allemagne & Rue Sébastopol*, 18. März 1871, Albuminabzug auf Karton, 15,7 x 21,5 cm (Photographie), 25 x 31 cm (Karton), Paris, Musée Carnavalet, PH4142-174

– wenngleich kurzfristige – Existenz ein Beweis dafür, dass sich die Bedingungen überhaupt in einer solchen Weise verändern können. Indem die Grenzen des Machbaren verändert wurden, verschoben sich auch die Grenzen des Denkbaren – möglicherweise nachhaltig, aber wohl nicht unumkehrbar.

Diese Veränderung des Möglichkeitsrahmens wird auch in der Photographie manifest. Die Elemente, die auf den Photographien dargestellt sind, Barrikaden, bürgerliche Stadt, Flaggen, Arbeiter (sowie Kleinbürger und Handwerker)⁵, sind in der bürgerlichen Photographie, oder besser in der Photographie der bürgerlichen Gesellschaft, in hohem Maße nicht zusammenpassend: Arbeiter*innen begegnen im bürgerlichen Milieu als Objekte der Sozialphotographie, in der sie als ausgebeutete Körper

erscheinen. Die Stadt ist in der bürgerlichen Bildkultur Thema der Architekturphotographie. Und die Kriegsphotographie bietet im bürgerlichen Staat gestellte, pittoreske Szenen von patriotischen Berufssoldaten mit indirektem Bezug auf einen national konstruierten Feind.

Erst die Kommune machte es möglich, dass diese Elemente in einem Bild zusammentreten. Ihre Photographien brechen mit Erwartungen und vertrauten Zuschreibungen. Das verdankt sich jedoch weniger einem Akt des Photographen als vielmehr der spezifischen historischen Situation. Die Photographien sind damit vielleicht keine revolutionäre Kunst,⁶ sondern eine Kunst der Revolution. Wenn die Photographien auch nicht durch stilistische Neuerungen auffallen, liegt ihre Kraft in (ihrer Repräsentation) der Neuordnung der Elemente, in einer neuen „Aufteilung des Sinnlichen“⁷.

Nach Jacques Rancière herrscht in der bürgerlichen Gesellschaft eine „symbolische Verteilung der Körper, die sie unter zwei Kategorien aufteilt: jene, die man sieht, und jene, die man nicht sieht; jene, von denen es einen *Logos* – ein erinnertes Wort, eine aufzustellende Rechnung/Zählung [*compte*] – gibt, und jene, von denen es keinen *Logos* gibt“⁸. Diese „Verteilung der Plätze“⁹ ist fundamental in der polizeilichen Ordnung eingeschrieben, wobei Rancière mit „Polizei“ nicht die „niedere Polizei“¹⁰ meint oder Regime, in denen jene besonders mächtig ist, sondern die „Gesamtheit der Vorgänge, durch welche sich die Vereinigung und die Übereinstimmung der Gemeinschaften [...] und das System der Legitimierung dieser Verteilung vollziehen.“¹¹ Die polizeiliche Ordnung besteht also in der direkten Exekutivmacht, aber genauso auch in ihrem Legitimierungsdiskurs und

den Institutionen, durch die sich dieser zieht. Diese polizeiliche Herrschaft ist jedoch keineswegs absolut. Absolut ist für Rancière nur die Gleichheit,¹² die er dem Politischen zugrunde legt. Aus dieser Setzung ist „Unrecht [...] die Subjektivierungsweise, in der die Verifizierung der Gleichheit eine politische Gestalt annimmt.“¹³ Wenn die Gleichheit also geprüft wird, konstituiert dies die Subjekte, vor allem jene Subjekte, die in der Gesellschaft „kein Dasein als wirklicher Teil der Gesellschaft“¹⁴ haben. Wenn die Anteilslosen ihren Anteil an der gesellschaftlichen Ordnung fordern, handelt es sich im Sinne Rancières um Politik.¹⁵ Und diese Politik steht in einem widerstreitenden Verhältnis zur Polizei. Damit unterscheidet Rancière die zwei Bedeutungen des Begriffes Politik und analysiert sie als gegenläufige Kräfte.

Die bürgerliche Photographie ist – gewollt oder nicht – Teil der etablierten polizeilichen Ordnung – nicht in dem Sinne, dass sie etwa unter der Kontrolle oder Steuerung einer Regierung stünde, sondern indem sie einen Herrschaftsdiskurs stützt. So identifiziert sie die Körper als einem bestimmten Teil der Gesellschaft zugehörig, etwa die Körper der Arbeiter*innen als Arbeits-Körper, Körper in Fabriken als ausgebeutete Körper. Selbst jene Photographie, die eine humanistische Vision verfolgt und auf Missstände aufmerksam machen möchte, verweist die Körper nur wieder an ihre vermeintlich angestammten Plätze und appelliert höchstens an jene, von denen es einen Logos gibt,¹⁶ etwa an die Fabrikbesitzer*innen, nicht aber an die Anteilslosen, die Arbeiter*innen, ihre Situation selbst zu ändern. Bei solchen Darstellungen handelt sich allenfalls um ein reformatorisches Projekt, nicht aber um ein revolutionäres. Hingegen schreibt die politische Unordnung in die polizeiliche Ordnung

einen Unterschied ein, der sich „als Unterschied einer Subjektivierung zu einer Identifizierung [ausdrückt]. Sie schreibt einen Namen des Subjekts als unterschieden von jedem identifizierten Teil der Gemeinschaft ein.“¹⁷ Die Subjekte verweigern sich ihrer Identifizierung, ihrer Position als Arbeiter*innen im Sinne der Lohnabhängigen der bürgerlichen Gesellschaft, und verstehen sich stattdessen als Arbeiter*innen im Sinne eines revolutionären Subjekts. Die Subjektivierung nutzt die gleichen Begriffe, die Arbeiter*innen verstehen sich selbst auch als Arbeiter*innen. Aber diese Begriffe sind nicht mehr jene, die sie auf einen bestimmten Platz verweisen. Ihre „Subjektivierung definiert über die Vielzahl der Arbeiter[*innen] hinaus gleichzeitig ein Subjekt des Unrechts.“¹⁸ Das spezifische Unrecht verweist auf das einzige Universelle, die Gleichheit.¹⁹ Daher zeugen die Photographien, wie vorhin als These formuliert wurde, von einer spezifischen Situation, die allgemeinen Charakter hat.

Die politische Unordnung ist jenes Ereignis, jene Schrift oder jener Sprechakt, der im Zuge der Prüfung der Gleichheit das Unrecht erkennt und den Anteil der Anteilslosen einfordert. Weil jener Akt von Wesen ausgeübt wird, von denen es kein erinnerndes Wort gibt, bedarf es aber einer „Bühne der Sichtbarmachung“²⁰, damit der Akt durch die Zählung/Rechnung berücksichtigt wird; erst dadurch kann er Unordnung in die polizeiliche Ordnung bringen. Daher ist der Konflikt primär ein Konflikt um die Existenz einer gemeinsamen Bühne.²¹ Das Unrecht kann durch die Prüfung der Gleichheit noch so stark subjektiviert werden, ohne eine Bühne kann es keine Wirksamkeit gewinnen. Die Existenz der Bühne ist vorrangig, und so ist der Beginn jeder Politik eine Eroberung eines Raums der Sichtbar-

keit, eine Raumnahme. Die primäre Raumnahme der Kommune zielte auf Stadtraum von Paris. Doch die Kommune nahm nicht nur den Stadtraum, sondern auch den Bildraum ein.

Diese Konstellation wird in Photographien der Barrikaden anschaulich: Die gegenläufigen Schussrichtungen von Kamera und Gewehren unterlaufen sowohl die umfassende Macht der Photograph*innen, das Bildgeschehen völlig zu kontrollieren, als auch die Möglichkeit der Betrachter*innen, als unbeteiligte Voyeur*innen zu agieren. Damit möchte ich Thomas Neumanns These widersprechen, es könne sich bei den Photographien um Arbeiter*innen-Photographie handeln, wenn sie von Nationalgardisten mit photographischer Ausbildung beim Militär angefertigt worden seien, also von Arbeiter*innen, Kleinbürger*innen oder Handwerker*innen.²² Vielmehr ist durch die Schaffung einer Bühne, der Barrikade im Stadtraum, in einer Stadt, die unter der völligen autonomen Kontrolle ihrer Bevölkerung steht, eine gänzlich andere, neue Situation geschaffen: eine Situation, in der die Unzählbaren in den Raum eingeschrieben sind, wo sie „zählbar sind als Unzählbare“²³.

Es geht nicht darum, dass eine gewisse Personengruppe in das Spektrum der Zählbaren eingliedert wird. Vielmehr hört die Rechnung/Zählung auf in ihrer bisherigen Form zu bestehen. Eine Photographie, die in diesem Rahmen entstanden ist, ist nicht darüber klassifizierbar, wer sie aufgenommen hat, ob es eine Bürger*in oder Prolet*in war. Würde es sich um Photographien handeln, die von Bürger*innen aufgenommen worden wären, so würde zusätzlich unterstrichen, welche außerordentliche Situation herrscht. Denn dann würde sich erweisen, dass auch die Bürger*innen gezwungen waren, diese neue Bühne

anzuerkennen, die sie sonst stets gelehnet hatten und deren Existenz durch sie zuvor immer unterdrückt worden war. Das macht die Kraft und historische Bedeutung der Photographien aus der Zeit der Kommune aus.

Anmerkungen

- ¹ Baudelaire / Benjamin 1923, S. 14–15 (Rechtschreibfehler stillschweigend korrigiert).
- ² Benjamin 1991.
- ³ Debord / Kotányi / Vaneigem 2005, S. 4.
- ⁴ Die Sonne steht auf dem Foto „Rue de la Roquette, Place de la Bastille“ im Süd-Südwest (120°), der Sonnenaufgang erfolgte für den 18. März in den letzten 200 Jahren immer um 08:00 Uhr (± 5 min) und der Untergang um 20:00 Uhr (± 5 min). Daraus ergibt sich für die Aufnahme eine Uhrzeit von ca. 16 Uhr.
- ⁵ Da auf den Barrikaden nur Nationalgardisten zu sehen sind, sind auch keine weiblich gelesenen Personen präsent, obgleich Frauen eine bedeutende Rolle innerhalb der Kommune einnahmen. Es wäre näher zu erörtern, inwiefern hier (un-)bewusst eine verzerrte Darstellung des Anteils von Männern und Frauen in der Kommune erfolgt.
- ⁶ Die Diskussion über ihren Status als Kunst wäre zweifelsfrei auch zu führen.
- ⁷ Rancière 2014, S. 36.
- ⁸ Ebd. S. 34. Übersetzung von C.H. auf Basis von Rancière 1995 angepasst. – In der deutschen Übersetzung wird Rancières *compte* abwechselnd mit Rechnung und Zählung übersetzt. Das ist jedoch insofern irritierend, als dass es bei ihm ein zentrales Konzept darstellt, welches er so benennt. Eine wechselnde Bezeichnung ist daher nicht sinnvoll. Um die Komplexität von *compte* abzubilden, verwende ich daher die (etwas sperrige) Formulierung Rechnung/Zählung.
- ⁹ Ebd., S. 38.
- ¹⁰ Ebd., S. 40.
- ¹¹ Ebd., S. 39.

- 12 Ebd., S. 50.
- 13 Ebd.
- 14 Ebd., S. 51.
- 15 Ebd., S. 41.
- 16 Ebd., S. 34.
- 17 Ebd., S. 49.
- 18 Ebd., S. 50.
- 19 Ebd.
- 20 Ebd., S. 37.
- 21 Ebd., S. 38.
- 22 Neumann 1971.
- 23 Rancière 2014, S. 50. Übersetzung von C.H. auf Basis von Rancière 1995 angepasst.

Marleen Stoltz

Krieg und Kommune im Spiegel der Malerei.

Ernest Meissonier und Georges Clairin

Die Malerei ist ein zeitaufwendiges und daher vergleichsweise träges Bildmedium. Es erstaunt daher nicht, dass in den Monaten des Deutsch-Französischen Krieges und der Pariser Kommune vor allem die Druckgraphik und die Photographie für die unmittelbare Schilderung und erste Verarbeitung der schnelllebigen Ereignisse herangezogen wurden. Die traumatischen Geschehnisse, die sich während der Belagerungen von Paris durch die Preußen und die Versailler Truppen sowie bei der Niederschlagung der Kommune zugetragen hatten, scheinen auch danach eher davon abgehalten zu haben, zu den Darstellungsmitteln der Malerei zu greifen.¹ Zu den wenigen Ausnahmen zählen jedoch mit Ernest Meissonier und Georges Clairin zwei ambitionierte Historienmaler der Zeit um 1870. An ihren Gemälden lässt sich nachvollziehen, wie sie nach einer angemessenen Bildsprache und Form suchten, um die Gräueltaten darzustellen und – vielleicht auch für sich selbst – zu verarbeiten.

Ernest Meissonier und seine detailgetreue Kriegsdarstellung

Ernest Meissonier zählte um 1870 zu den bekanntesten französischen Malern seiner Zeit. Er war in jungen Jahren nach Paris gekommen, um als Schüler von Léon Cogniet die Malerei zu erlernen.² Allerdings scheint er sich weitgehend selbständig ausgebildet zu haben, u. a. beim Kopieren älterer niederländische Meister wie Peter Paul Rubens und Anthonis van Dyck im Louvre.

Im Salon, dem wichtigsten regelmäßigen Pariser Ausstellungsereignis, trat Meissonier vor allem mit kleinformatischen, historischen Genreszenen hervor, die durch ihre präzise und detaillierte Ausführung auffielen. Insbesondere bei der Arbeit an Historiengemälden nahm er gezielt Kontakt zu Zeitzeugen und Überlebenden auf, um sich beispielsweise zu informieren, wie Napoleon 1814 auf seinem Feldzug in Frankreich gekleidet war.³ Meissonier fertigte eigens topographische Studien von den historischen Orten, an denen Schlachten und andere Ereignisse stattgefunden hatten, um sie so realistisch und originalgetreu wie möglich darstellen zu können. Dieser Blick für das Detail zeichnete Meissoniers Bilder aus, die zu einem Teil der ruhmreichen

französischen Geschichte, vor allem unter Napoleon I., gewidmet waren. Daneben wandte sich Meissonier aber auch weniger glanzvollen Zeiten wie dem Deutsch-Französischen Krieg und der Kommune zu. Bei der Darstellung von Ereignissen aus den Jahren 1870 und 1871 konnte er auf Beobachtungen und Erfahrungen



Abb. 1: Ernest Meissonier: *Die Barrikade, oder Erinnerung an den Bürgerkrieg (Juni 1848)*, 1849, Öl auf Leinwand, 29 x 22 cm, Paris, Musée du Louvre.

zurückgreifen, die er selbst als Augenzeuge, der an Einsätzen der Nationalgarde teilnahm, gesammelt hatte.⁴ Meissonier muss dabei auch zutiefst verstörende Momente erlebt haben, die sich zum Teil in seinen Bildern widerspiegeln.⁵

Vor allem die blutige Niederschlagung der Kommune dürfte Meissonier an frühere Erlebnisse im Revolutionsjahr 1848 erinnern haben. Meissonier war damals als Mitglied der Nationalgarde an der Verteidigung des Hôtel de Ville, des Pariser Rathauses, gegen Revolutionäre beteiligt gewesen. Die Erlebnisse des Barrikadenkampfes hatte er zunächst in einer aquarellierten Zeichnung und dann in einem Ölgemälde (Abb. 1) verarbeitet, das heute vor allem unter dem Titel *La Barricade* bekannt ist, von Meissonier allerdings auch mit *Souvenir de guerre civile* („Erinnerung an den Bürgerkrieg“) betitelt worden ist. Aus der Rückschau schrieb er über dieses Bild einige Zeilen, die auch für seine künstlerische Verarbeitung der Ereignisse von 1870 und 1871 zutreffen dürften: „[A]ls ich sie [sc. die Zeichnung] geschaffen habe, stand ich noch unter dem furchtbaren Eindruck der Geschehnisse, die ich gesehen hatte, und glauben sie mir [...] diese Ereignisse haben sich tief in die Seele eingegraben. Wenn man sie wiedergibt, geschieht das nicht bloß, um ein Werk zu schaffen, sondern weil man bis in die Tiefe der Eingeweide erschüttert worden ist und weil diese Erinnerung wachgehalten werden muss.“⁶

Ähnlich drängende Eindrücke und belastende Erinnerungen verband Meissonier mit den Ereignissen der Jahre 1870/71. Sein Gemälde *Die Überreste der Tuileries* von 1871 (Abb. 2) zeigt mit dem Tuileriespalast eines der repräsentativen Gebäude, die bei den Kämpfen um die Kommune zerstört worden wa-

ren. Angesichts des Vordringens der Versailler Truppen in Paris hatten die Kommunarden am 24. Mai 1871 den Entschluss gefasst, wichtige Gebäude als öffentliche Symbole der Macht niederzubrennen, darunter den Rechnungshof, das Finanzministerium, das Hôtel de Ville sowie den Tuilerienpalast. Da die Trümmer des Baus in der Nähe des Louvre lange das Stadtbild prägten, hätten in diesem Fall neben dem Maler auch viele zeitgenössische Betrachter Augenzeugenschaft für das im Bild Gezeigte in Anspruch nehmen können. Allerdings verblieb das Gemälde im Besitz Meissoniers. Im Bild selbst sind keine Menschen zu sehen.

Der Betrachter blickt über die Trümmer hinweg zur Skulpturengruppe auf dem Arc du Carrousel, einem Triumphbogen, den Napoleon I. zur Feier der militärischen Erfolge der Grande Armée zwischen dem Louvre und dem Tuileriengarten hatte errichten lassen. Die Skulpturen – neben einer Qua-



Abb. 2: Ernest Meissonier: *Die Überreste der Tuilerien*, 1871, Öl auf Leinwand, 132 x 98 cm, Compiègne, Musée national du château de Compiègne.

driga handelt es sich um Personifikationen des Friedens und des Sieges – kehren jedoch den Trümmern des Palastes und dem Beobachter den Rücken zu, so dass der Eindruck entstehen kann, sie würden die Szenerie verlassen.

In Meissonniers Briefen wird deutlich, dass er wenig Sympathie für die Kommunarden hegte, die den Tuilerienpalast in Brand gesteckt hatten.⁷ Sein Bild führt vor Augen, was die Aufständischen angerichtet hatten, und lenkt damit den Blick auf eine der größten sichtbaren Narben Frankreichs in den Jahren nach 1871. Die schiere Präsenz der Zerstörungen wird dabei spannungsvoll um Spuren bereichert, die auf frühere Triumphe verweisen. So sind oben als Reste einer Raumdekoration noch Reliefs mit Trophäen erkennbar, deren Beischriften auf napoleonische Siege in Marengo und Austerlitz verweisen. Und am unteren Bildrand findet sich ein Stein mit der lateinischen Inschrift „Gloria maiorum per flammam usque superstes / Maius MDCCCLXXI“. Mit ihr deutet Meissonnier an, dass der Ruhm der Ahnen auch durch die brandversehrten Trümmer hindurch Bestand habe.

Während Meissonnier die Ruine des Tuilerienpalastes menschenleer zeigt, ist sein Bild der *Belagerung von Paris* (Abb. 3) von Menschenmassen erfüllt. Bereits im Jahr 1870 begann er in Paris an dem Bild zu arbeiten; 1871 führte er die Arbeiten daran in Poissy fort, legte es jedoch beiseite, bis er es schließlich 1884 fertig stellte.⁸ Während Meissonnier bei seinen Historiengemälden sonst um historische Korrektheit bis ins Detail bemüht war, verband er in diesem Fall die Darstellung von teilweise identifizierbaren Individuen mit einer Allegorie. Im Zentrum des Bildes ist eine übergroß hervortretende Frauenfigur zu sehen, für

die Elisabeth Bezonon, eine Freundin und die spätere zweite Ehefrau Meissoniers, Modell gestanden haben soll. Allegorisch steht sie hier für die Stadt Paris. Sie trägt ein goldenes Kleid mit schwarzem Trauerumhang und blickt in die Richtung, aus der der Feind kommt. Löwenhaupt und Löwenfell auf ihrem Kopf und ihren Schultern symbolisieren Kraft und Standhaftigkeit. Schützend hält sie ihr Schwert über dem Modell einer Stadt, die durch das auf den Sockel angebrachte Wappen als Paris kenntlich gemacht wird. Hinterfangen wird die zentrale allegorische Figur durch die Trikolore Frankreichs.

Die allegorische Figur ist von zahlreichen Menschen in zeitgenössischer Bekleidung umringt, die neben den Soldaten offenkundig auch die Zivilbevölkerung der Stadt repräsentieren sollen. Eine Vielzahl von einzelnen Szenen führt Leid, Trauer, aber



Abb. 3: Ernest Meissonier: *Die Belagerung von Paris, 1871–1884*, Öl auf Leinwand, 54 cm x 71 cm, Paris, Musée d'Orsay.

auch Zusammenhalt vor Augen. Unmittelbar an die allegorische Frauenfigur gelehnt liegt Henri Regnault, ein Maler und Freund Meissoniers, kniend im Sterben.⁹ Regnault hatte zu den französischen Truppen gehört, die am 19. Januar 1871 bei Buzenval erfolglos versucht hatten, den Belagerungsring der deutschen Truppen zu durchbrechen und zu sprengen.

Mit den Palmblättern, die Teil des Durcheinanders im Vordergrund sind, greift Meissonier erneut die allegorische Darstellungsform auf, wobei er das Motiv in diesem Fall der christlichen Ikonographie entlehnte. Die Palmwedel stehen traditionell für das Martyrium, das Heilige um ihres Glaubens willen erleiden. Die französischen Soldaten und die Pariser Stadtbevölkerung rücken damit in den Rang von Märtyrern ein. Auch der Feind erscheint in allegorischer Gestalt: Am oberen linken Bildrand ist die ausgemergelte Gestalt des Hungers zu sehen, die vor dem rauchverhangenen Himmel heranfliegt und vom preußischen Adler begleitet wird.

Meissonier selbst scheint in der Einschätzung dieser ungewöhnlichen Kombination von Historienbild und Allegorie unsicher gewesen zu sein. Denn auch dieses Bild verblieb im Atelier des Malers,¹⁰ der es allerdings wohl zweimal, 1884 in der Galerie Georges Petit sowie 1889 auf der Weltausstellung, öffentlich präsentierte.

Georges Clairin und sein unterschätztes Œuvre

Mit Georges Clairin, einem französischen Porträt-, Genre-, Historien- sowie Orientaler, wandte sich auch ein Vertreter einer deutlich jüngeren Generation den Ereignissen des Kriegs und der Kommune zu. Ab 1866 hatte Clairin im Pariser Salon ausge-

stellt. Eine Reise mit Henri Regnault führte ihn im Jahr 1869 nach Spanien sowie nach Marokko.¹¹ Weitere Reisen sollten ihn zudem mit Italien und Ägypten vertraut machen. Nachdem er sich zunächst vor allem mit effektvollen orientalistischen Bildern einen Namen machte, reüssierte er später auch mit Porträts der Schauspielerin Sarah Bernhardt, mit der er eine lange Freundschaft pflegte.

In das Zentrum seiner Darstellung der Kommune stellte Clairin den Brand des Tuileriespalastes, dessen Trümmer Meissonier zum Gegenstand seines Bildes machte. Allerdings zeigt Clairins Gemälde *Der Brand der Tuileries* (Abb. 4) das Ereignis aus einer ungewöhnlichen Perspektive: Der Maler versetzt den Betrachter auf die Ile de la Cité, neben die Conciergerie, ein Pariser Untersuchungsgefängnis, in dem auch zahlreiche Gegner der Kommune inhaftiert waren. An der Gebäudeecke ist ein chaotisches Arrangement von Gegenständen zu sehen, das als Barrikade zu verstehen ist. Neben auffällig vielen Gefallenen



Abb. 4: Georges Clairin: *Der Brand der Tuileries*, 1871, Öl auf Leinwand, 48 x 79 cm, Paris, Musée d'Orsay.

und einigen Kämpfern am linken Bildrand fällt vor allem die Frau ins Auge, die im Bildzentrum mit den Resten einer roten Fahne auf der Barrikade steht. Sie richtet ihren Blick auf den Bildhintergrund – und zieht damit auch die Aufmerksamkeit des Betrachters für einen Augenblick vom Vordergrund ab.

Am gegenüberliegenden Ufer der Seine sind in der Ferne über dem brennenden Palast dichte Rauchschwaden erkennbar, die zusammen mit weiteren Bränden die letzten blauen Partien des Himmels eintrüben und verdunkeln. Damit dürfte sich auch abzeichnen, dass Clairin das Agieren der Kommunisten kritisch sieht. Sowohl das Durcheinander im Vordergrund, in dem Leben und Tod beinahe ununterscheidbar werden, als auch der unheilvoll dunkle Rauch des Großbrandes lassen die Darstellung der Revolutionäre zu einer Mahnung gegen deren gewalttätiges Handeln werden. Auf den ersten Blick mag die Frau auf der Barrikade vage an Eugène Delacroix' Bild *Die Freiheit führt das Volk* von 1830 denken lassen; allerdings hat sich das Pathos von Delacroix' Revolutionsbild in eine Darstellung des Schreckens gewandelt.

Clairin stellte das Thema der Aufstände in einem weiteren Bild dar, das erst vor wenigen Jahren im Zuge einer Auktion bekannt wurde (Abb. 5).¹² Erneut ist eine Barrikade zu sehen; und ein weiteres Mal ist im Chaos kaum entscheidbar, wer hier zu den Lebenden oder zu den Toten zu zählen ist. Bemerkenswert ist das Ladenschild, das oben links unterhalb eines Balkons erscheint und auf dem die Aufschrift „Jeanne d'Arc“ zu lesen ist. Clairin erinnert damit an eine französische Nationalheldin, die während des Hundertjährigen Krieges gegen England vom Bauernmädchen zur Kriegsherrin wurde und dem späteren



Abb. 5: Georges Clairin: *Auf den Barrikaden*, Öl auf Leinwand, 65 x 81 cm, Verbleib unbekannt.

französischen König Karl VII. zu Siegen verhalf, bevor sie der Inquisition zum Opfer fiel und schließlich auf dem Scheiterhaufen verbrannt wurde. Später wurde sie rehabilitiert und zur Märtyrerin erklärt, so dass sich um sie ein Nationalmythos bilden konnte, der in zahlreichen literarischen Werken und Bildern seinen Ausdruck fand. Mit Jeanne d'Arc wird in Clairins Bild an eine Heldin erinnert, die Frankreich in Zeiten höchster Bedrängnis auf wundersame Weise befreit hatte.

Offen bleibt jedoch, wie Clairin diesen Hinweis auf die Situation von 1871 bezogen wissen will. Auf den ersten Blick liegt es nahe, in der Frau, die auf der Barrikade stehend aus zwei Pistolen feuert, eine moderne Jeanne d'Arc zu sehen. Allerdings lädt

die Darstellung der regellos chaotischen Barrikade nicht gerade dazu ein, mit den Kommunarden zu sympathisieren.

Die Kommune und ihre Bilder

In den Gemälden von Meissonier und Clairin deutet sich an, dass sich mit der vergleichsweise langen Zeit, die die Malerei anders als einige andere Bildmedien in Anspruch nahm, auch Möglichkeiten der vertieften Reflexion boten. Sowohl Meissonier als auch Clairin nutzten die Gelegenheit, um ihre Darstellungen zeitgeschichtlicher Ereignisse vor einen weiteren historischen Horizont zu stellen und Bezüge zum Empire Napoleons (bei Meissonier) oder gar zur spätmittelalterlichen Nationalheldin der Jeanne d'Arc (bei Clairin) zu stiften. Beide Maler scheinen die Kommune kritisch gesehen zu haben. Während bei Meissonier diese Haltung subtil, aber dennoch klar in den Bildern hervortritt, ist den Gemälden von Clairin allerdings ein Rest von Unbestimmtheit und Ambivalenz eigen. Wenn Clairin neben dem Chaos der todbringenden Barrikaden auch Frauenfiguren zeigt, die in der Tradition von Delacroix' Figur der Freiheit stehen könnten, äußert sich darin eine Unentschiedenheit, die möglicherweise weniger in der Haltung Clairins als in den Spezifika des Mediums Malerei begründet liegt.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. Tillier 2004.
- ² Gaßner / Hildebrand-Schat 2016, S. 45.
- ³ Geimer 2014, S. 215.
- ⁴ Hungerford 1997, S. 382.
- ⁵ Ebd., S. 201.
- ⁶ Schreiben an Alfred Stevens vom 22. Oktober 1890; Übersetzung (mit Korrekturen) nach Muhr 2006, S. 322.
- ⁷ Hungerford 1990, S. 209.
- ⁸ Ebd., S. 203.
- ⁹ Vgl. Gotlieb 2016.
- ¹⁰ Hungerford 1997, S. 386.
- ¹¹ Vgl. u. a. Clayson 2002, Kap. 9.
- ¹² Auktionshaus Tradart Deauville, 20.8.2018, Los 25; SGL Enchères, Saint-Germain-en-Laye, 13.10.2019, Los 37.
Vgl. auch Reyssat 2019.

Literaturverzeichnis

[PARISER KOMMUNE 1871. EINE BILDDOKUMENTATION 1971] – Arbeitsgruppe „Pariser Kommune 1871“ (Hg.): *Pariser Kommune 1871. Eine Bild-Dokumentation*. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin 1971.

[APPUHN-RADTKE 2005–2012] – Sibylle Appuhn-Radtke: Druckgraphik. In: *Enzyklopädie der Neuzeit* (Online). Stuttgart 2005–2012,

https://referenceworks.brillonline.com/entries/enzyklopaedie-der-neuzeit/*-COM_255183 (Letzter Zugriff 09.10.2021).

[BAILLY-HERZBERG 1972a] – Janine Bailly-Herzberg: *L'Eau-forte de peintre au dix-neuvième siècle. La Société des aquafortistes (1862–1867)*. 2 Bde. Paris 1972.

[BAILLY-HERZBERG 1972b] – Janine Bailly-Herzberg: French Etching in the 1860's. In: *Art Journal* 31. 1972, S. 382–386.

[BAUDELAIRE 1923] – Charles Baudelaire: *Tableaux parisiens*. Deutsche Übertragung von Walter Benjamin mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers. Heidelberg 1923.

[BENJAMIN 1982] – Walter Benjamin: Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts. In: *Gesammelte Schriften*. 5. Bd. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1982, S. 45–59.

[BENJAMIN 1991] – Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. In: *Gesammelte Werke V*. 2 Bde. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1991.

[BOIME 1995] – Albert Boime: *Art and the French Commune. Imagining Paris after War and Revolution*. Princeton 1995.

[BÖHM 1887] – Wilhelm Böhm (Hg.): *Fürst Bismarck als Redner. Vollständige Sammlung der parlamentarischen Reden Bismarcks seit dem Jahre 1847*. Bd. 2: *Der Ministerpräsident v. Bismarck-Schönhausen 1862–1866*. Berlin [1887].

[CLAYSON 2002] – Hollis Clayson: *Paris in despair. Art and everyday life under siege (1870–1871)*. Chicago 2002.

[DEBORD 2005] – Guy Debord, Attila Kotányi und Raoul Vaneigem: Über die Pariser Kommune [1962]. In: *Texte der Situationistischen Internationale* 3. 2005, S. 4–6.

[DUNN 2019] – Ashley Elizabeth Dunn: *Urban Etching. The Printmaking of Modern Paris, 1850–80*. Ph.D. diss., Northwestern University 2019.

[GASSNER / HILDEBRAND-SCHAT 2016] – Hubertus Gaßner und Viola Hildebrand-Schat (Hg.): *Manet – Sehen. Der Blick der Moderne*. Petersberg 2016.

[GEIMER 2014] – Peter Geimer: Detail, Reliquie, Spur. Wirklichkeitseffekte in der Historienmalerei Ernest Meissoniers. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 41. 2014, S. 213–234.

[GOTLIEB 2016] – Marc Gotlieb: *The Deaths of Henri Regnault*. Chicago 2016.

[HUNGERFORD 1997] – Constance Cain Hungerford: Meissoniers Historiengemälde. Die Autorität des Augenzeugen. In: Stefan Germer und Michael F. Zimmermann (Hg.): *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichtliche Darstellungen des 19. Jahrhunderts*. München 1997, S. 382–389.

[HUNGERFORD 1990] – Constance Cain Hungerford: Meissoniers ‚Siège de Paris‘ and ‚Ruines des Tuileries‘. In: *Gazette des Beaux-Arts* 116. 1990, S. 201–212.

[LALANNE 1866] – Maxime Lalanne: *Traité de la gravure à l'eau-forte*. Paris 1866.

[LALANNE 1875] – Maxime Lalanne: *Le fusain*. Paris 1875.

[MIARD-DELACROIX / WIRSCHING 2019] – Hélène Miard-Delacroix und Andreas Wirsching: *Von Erbfeinden zu guten Nachbarn. Ein deutsch-französischer Dialog*. Ditzingen 2019.

[MARIONNEAU 1889] – Charles Marionneau: Maxime Lalanne. In: *Artistes contemporains des pays de Guyenne, Béarn, Saintonge et Languedoc*. Bordeaux 1889, S. 13–20.

[MILNER 2000] – John Milner: *Art, War and Revolution in France, 1870–1871. Myth, Reportage and Reality*. New Haven 2000.

[MUHR 2006] – Stefanie Muhr: *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts*. Köln 2006.

[NEUHOLD 2019] – Helmut Neuhold: *Kriegsstrategien. Von der Antike bis heute*. Wiesbaden 2019.

- [NEUMANN 1971] – Thomas Neumann: *Fotografie zur Zeit der Pariser Kommune*. In: *Pariser Kommune 1871. Eine Bild-Dokumentation*. Berlin 1971, S. 152–157.
- [POTÉMONT 1868] – Adolphe Martial Potémont: *L'Illustration nouvelle*. In: *L'Illustration nouvelle par une société de peintres-graveurs à l'eau-forte* 1. 1868.
- [PÖTZL 2015] – Norbert F. Pötzl: *Bismarck. Der Wille zur Macht*. Berlin 2015.
- [OPPERMANN 2020] – Jochen Oppermann: *Der Deutsch-Französische Krieg*. Wiesbaden 2020.
- [RANCIÈRE 1995] – Jacques Rancière: *La Méésentente, Politique et philosophie*. Paris 1995.
- [RANCIÈRE 2014] – Jacques Rancière: *Das Unvernehmen, Politik und Philosophie*. Frankfurt am Main 2014.
- [REICHARDT 2017] – Rolf Reichardt (Hg.): *Lexikon der Revolutions-Ikonographie in der europäischen Druckgraphik (1789–1889)*. Münster 2017.
- [REYSSAT 2019] – Sophie Reyssat: *La Commune vue par Clairin*. In: *La Gazette du Drouot*. 10.10.2019 (<https://www.gazette-drouot.com/article/la-commune-vue-par-clairin/10437>; letzter Zugriff 26.09.2021).
- [ROBICHON 1998] – François Robichon: *La peinture militaire française de 1871 à 1914*. Boulogne-Billancourt 1998.
- [RÜTTEN 1991] – Raimund Rütten (Hg.): *Die Karikatur zwischen Republik und Zensur. Bildsatire in Frankreich 1830 bis 1880, eine Sprache des Widerstands?* Marburg 1991.
- [SCHAAR / HOPP 1977] – Eckhard Schaar und Gisela Hopp (Hg.): *Von Delacroix bis Munch. Künstlergraphik im 19. Jahrhundert*. Hamburg 1977.
- [SCHULZ 2011] – Matthias Schulz: *Das 19. Jahrhundert (1789–1914)*. Stuttgart 2011.
- [TILLIER 2004] – Bertrand Tillier: *La Commune de Paris, révolution sans images? Politique et représentations dans la France Républicaine (1871–1914)*. Seyssel 2004.

[TILLIER 2017] – Bertrand Tillier: *Painters Tested by the Terrible Year, 1870–1*. In: Caroline Corbeau-Parsons (Hg.): *Impressionists in London. French Artists in Exile 1870–1904* (Ausst.-Kat. Tate, London). London 2017.

[VILLET 2010] – Jeffrey M. Villet: *The Complete Prints of Maxime Lalanne. Catalogue raisonné. Lithographs, Etchings*. Hg. von Michel Wiedemann. Washington 2010.

Verzeichnis der ausgestellten Druckgraphiken

- 1** Adolphe Martial Potémont: *Les Prussiens chez nous*, Titelblatt, 1871, Radierung, ca. 15,4 x 12,2 cm (Platte)
- 2** Adolphe Martial Potémont: *Les Prussiens chez nous*, Blatt 8 (Civry), 1871, Radierung, 15,6 x 12,4 cm (Platte) „Autrefois pour la lutte on mesurait les armes. / Ça n'était pas pratique et ça manquait des charmes. Maintenant, affamez, brulez avec fureur / Les cités et les gens: vous serez le vainqueur.“ („Früher wurden im Kampf die Waffen gemessen. Das war unpraktisch und hatte keinen Reiz. Jetzt lasst in Rase- rei hungern und Städte und Menschen niederbrennen: Ihr werdet Sieger sein.“)
- 3** Adolphe Martial Potémont: *Les Prussiens chez nous*, Blatt 3, 1871, Radierung, 15,6 x 12,4 cm (Platte) „Pour nous Français qu'est-il? Le perfide escompteur/ D'un désordre sans nom: Gobs- eck triomphateur! / Et pour l'hu- manité? Un caissier-vampire / Reglant l'or et les os qu'il faut à son empire!“ („Was ist er für uns Franzosen? Der perfide Wucherer einer unbeschreiblichen Unord- nung: Gobseck triumphiert! Und für die Menschheit? Ein vampir- gleicher Kassierer, der mit Gold und Knochen begleicht, was sein Reich braucht!“)
- 4** Adolphe Martial Potémont: *Les Prussiens chez nous*, Blatt 4 (Portrait von Otto von Bismarck), 1871, Radierung, 15,6 x 12,4 cm (Platte)
- 5** Adolphe Martial Potémont: *Les femmes pendant le siège*, Blatt 5 (Benefizkonzert), 1871, Radie- rung, 16 x 12 cm (Platte)
- 6** Adolphe Martial Potémont: *Les femmes pendant le siège*, Blatt 8 (Essensrationierung), 1871, Ra- dierung, 15,8 x 12 cm (Platte)
- 7** Adolphe Martial Potémont: *Paris pendant le siège*, Blatt 2 (zum 19. Sept. 1870), 1870/71, Radierung, 23,9 x 15,9 cm (Platte)
- 8** Adolphe Martial Potémont: *Les Prussiens chez nous*, Blatt 9 (Strasbourg, nach der Einnahme am 28.9.1870), 1871, Radierung, 15,4 x 12 cm (Platte) „Où donc est le progrès: toujours les mêmes fêtes / Le mépris des petits et la soif des conquêtes“ („Wo ist also der Fortschritt: Immer die gleichen Partys – die Verachtung der Klei- nen und die Gier nach Eroberun- gen.“)
- 9** Maxime Lalanne: *Porte de Ver- sailles au Point du Jour*, 1870–71, Radierung, 15,7 x 23,9 cm (Platte)

10 Maxime Lalanne: *Batterie de Montmartre, vue prise du Moulin de la Galette. Panorama depuis le Moulin d'Orgemont, Montmorency jusqu'à St. Denis et Le Bourget.* 1870–71, Radierung, 11 x 24,3 cm (Platte)

11 Maxime Lalanne: *État actuel de la mare d'Auteuil.* 1870–71, Radierung, 15,6 x 23,7 cm (Platte)

12 Maxime Lalanne: *Un effet du bombardement. Poste caserne du Bastion 65.* 1870–71, Radierung, 16,2 x 20,6 cm (Platte)

13 François Pierdon: *Saint-Cloud brûlé* (aus einer Folge von 13 Blättern), 1871, Radierung, 23,7 x 15,9 cm (Platte)

14 Maxime Lalanne: *Démolitions pour le percement du boulevard Saint Germain,* 1863, Radierung, 32,2 x 24,3 cm (Platte)

15 Pierre Gavarni: *Les Prussiens à l'œuvre,* 1871, schwarze Kreide, Feder und Pinsel in Braun, 30,8 x 47,3 cm

16 Adolphe Martial Potémont: *Paris incendié: Les docks de la Villette et la Cour des Comptes,* 1871, Radierung, 24,5 x 15,7 cm (Platte)

17 Adolphe Martial Potémont: *Paris sous la Commune,* Blatt 8 (Das Gefängnis von La Roquette), 1871, Radierung, 23,7 x 16 (Platte)

18 Adolphe Martial Potémont: *Les marins de la défense,* Blatt 16 (La Commune), 1871, Radierung, 12,5 x 8 cm (Platte)

19 Anonym: *Barricade Rue Lafayette et Faubourg Saint-Martin,* 18. März 1871 (Photographie), um 1898–1915 bei C. Malcuit, Paris, in der Serie *Paris – Souvenir de l'année terrible 1870–71,* Nr. 9 (Abzug), Licht- oder Bromsilberdruck auf Kartonpapier, 13,8 x 8,7 cm.

20 Anonym: *Barricade de la Chaussée Ménilmontant,* 18. März 1871 (Photographie), um 1898–1915 bei C. Malcuit, Paris, in der Serie *Paris – Souvenir de l'année terrible 1870–71,* Nr. 8 (Abzug), Licht- oder Bromsilberdruck auf Kartonpapier, 13,8 x 8,7 cm.

Bei den Exponaten handelt es sich um Leihgaben aus Privatbesitz.

Impressum

Belagerte Moderne.

Krieg und Kommune in der französischen Druckgraphik

1870/71

Januar – März 2022

Friedrich-Schiller-Universität Jena, Universitätshauptgebäude
Fürstengraben 1, 07743 Jena

Ausstellung und Begleitheft: Carl Hartmann, Justus Hierlmeier,
Johannes Grave, Mariia Mangileva, Daniel Nordhoff, Marleen
Stoltz, Luise Vetter, Mira Claire Zadrozny

Redaktion: Johannes Grave, Mira Claire Zadrozny

Cover- und Plakatgestaltung: Marleen Stoltz

Satz des Begleithefts: Daniel Nordhoff, Luise Vetter,
Mira Claire Zadrozny

Coverabbildung:

Adolphe Martial Potémont: *Les Prussiens chez nous*, Bl. 9, 1871,
Radierung, 15,3 x 12,3 cm, London, British Museum.

Das Begleitheft entstand im Rahmen einer Ausstellung des
Seminars: „Belagerte Moderne. Pariser Kunst in den Jahren
1870 und 1871“, Friedrich-Schiller-Universität Jena, Sommer-
semester 2021

Jena, Dezember 2021

