

Georg Schmid

Die Internationale der Bilder

Essai über die Bildquellenkunde: das Exempel der Französischen Revolution

Henri Gouhier rapproche le métier de l'historien avec celui du metteur en scène. Le plateau construit, le décor planté, le livret composé, il s'agit de monter le spectacle, de faire passer le texte (...)

*Georges DUBY*¹

Die Verständlichkeit der Bilder

Natalie Zemon Davis soll während der Montage des Films *Le Retour de Martin Guerre*², den Daniel Vigne nach ihrem gleichnamigen Buch drehte, geäußert haben, der Schneiderraum komme ihr vor wie ein „historiographisches Labor“.³ Sehr zurecht weist Carlo Ginzburg in seinem Nachwort besonders darauf hin und fährt fort: „In den aufeinanderfolgenden Szenen, in denen Roger Planchon ein und denselben Satz des Richters Coras mit einer jeweils anderen Intonation auszusprechen versuchte, verwandelte sich mit einem Mal der Indikativ

1 *L'histoire continue*, Paris 1991, 80 f.

2 *Le retour de Martin Guerre*, Frankreich 1981, R: Daniel Vigne, S: Vigne u. Jean-Claude Carrière, K: André Neau, M: Michel Portal, A: Gérard Depardieu, Nathalie Baye, Roger Planchon, Bernard-Pierre Donnadiou, Maurice Barrier u. a. Zur Art und Weise, wie ich filmographisch notiere, vgl. unten, Anm. 21.

3 Natalie Zemon Davis, *Die wahrhaftige Geschichte von der Wiederkehr des Martin Guerre*, München u. Zürich 1984, 210–211.

der historischen Erzählung in einen Konditional (wie Gibbon es ausgedrückt hätte).“⁴ Solche Überlegungen führen mitunter zu dem Schluß, daß Bilder – im weitesten Sinn des Wortes – als Quellen problematisch seien, indem ihnen eine gewisse Mehrdeutigkeit innewohne. Diese Polyvalenz bestünde in doppelter Hinsicht: 1) im Hinblick auf die Bilder, wie sie uns überliefert sind (z.B. Gemälde, Buchmalerei, Stadtansichten und -pläne bis hin zu Photographie und Film), also auf die Quellen im eigentlichen Sinn, sowie 2) hinsichtlich der Bilder, die wir uns (und einander) von geschichtlichen Ereignissen und Zuständen machen (z. B. Lehrfilme oder Diareihen, aber durchaus auch historische Interpretationen vergangener Sachverhalte und Tatbestände, also hinsichtlich des übertragenen Wortsinns im Sinne von ‚Geschichtsbild‘).

Mit diesem Essai unternehme ich eine Systematisierung der damit in Zusammenhang stehenden Probleme, indem ich mich auf ein klar umrissenes Quellencorpus – das der Französischen Revolution – und ein kaum minder abgrenzbares Problemfeld – wie diese Revolution von späteren Generationen von Historikern und Nicht-Historikern verarbeitet wird – beziehe. Ausgangspunkt für die angestrebten Klärungen ist der Umstand, daß es nicht mehr darum geht, ob Bildquellen historiographischer Quellenwert zuzusprechen sei. Die ist inzwischen unumstritten. Es geht nicht mehr um die Frage, ob die Bilder jeweils Quellen darstellen oder was sie – inhaltlich, substantiell – darstellen, sondern wie sie es tun und welche formalen Verfahren entwickelt und angewandt werden müssen, um bei ihrer Interpretation zu einem Höchstmaß an Präzision zu gelangen. Es wird sich dabei als notwendig, immerhin zweckmäßig erweisen, zeichentheoretische und -praktische, also semiologische Erkenntnisse einzubringen und sie auf sinnhafte Weise mit historiographischen Spezifika zu kombinieren. Für eine solche Vorgangsweise habe ich bereits mehrfach den Begriff *Semiohistorie* vorgeschlagen.⁵

Ikonographische Forschungen und ikonologische Überlegungen zu wesentlich kunsthistorisch motivierten Fragestellungen werden dabei einfließen; andererseits gebietet es der Respekt vor einer etablierten akademischen Disziplin, sich nicht allzu sehr in andere Felder einzumischen, so wie auch die spezifischen historischen Erkenntnisinteressen besonders berücksichtigt werden müssen. Ge-

4 Zitiert nach der deutschsprachigen Übersetzung, wie Anm. 3, 211.

5 Vgl. etwa Hans Petschar u. Georg Schmid, *Erinnerung und Vision. Die Legitimation Österreichs in Bildern. Eine semiohistorische Analyse der Austria-Wochenschau, 1949–1960*, Graz 1990.

wisse ‚Überschreitungen‘ – Transgressionen – stellen mitunter allerdings durchaus einen mehr oder minder meßbaren Gewinn für die ins Spiel gelangenden Disziplinen dar. Ginzburgs Ausflug in eher kunsthistorische Gefilde⁶ hat zwar auch zu harscher Kritik geführt, die historiographische Diskussion jedoch fraglos befruchtet; Baxandalls Erörterungen historischer (sogar technikgeschichtlicher) Sachverhalte⁷ legen die Vermutung nahe, daß die Kunstgeschichte ihrerseits aus spezifisch historischen Fragestellungen Nutzen ziehen kann.

Gewisse interdisziplinäre Beziehungen sind also nützlich. Ein Ähnliches trifft auf a) interkulturelle, b) intermediale und c) intertemporale Relationen zu. Die letzteren, das primäre Leitmotiv der historiographischen Arbeit, liegen auf der Hand. Zu der Art und Weise, wie sich „eine Zeit in eine andere übersetzt“, werden im Verlauf dieses Essays noch einige Anhaltspunkte dargestellt werden; dasselbe trifft sinngemäß auf die intermedialen Verknüpfungen zu, da ja alles vergangene Geschehen in Sprache (oder auch ‚Bildsprache‘) gleichsam übersetzt werden muß. Was die interkulturellen Relationen betrifft, scheint es geboten, noch mehr als bisher auch in diesem Fall den ‚Übersetzungen‘ einer Kultur in eine andere nachzuspüren⁸; ist man gewillt, den Ausdruck *Allgemeine Geschichte der Neuzeit* ernstzunehmen, müssen wohl auch jene generellen Beziehungen mitbedacht werden.

Der Titel des vorliegenden Aufsatzes orientiert sich nicht zuletzt an dieser Anforderung. Er ist direkt von dem italienischen Historiker Gian Piero Brunetta (Padua) entlehnt, der zur Zeit als *der* führende Filmhistoriker gelten darf⁹, sich in letzter Zeit jedoch vor allem auch der Erforschung einer Art ‚Vorgeschichte‘ des Kinos zugewandt hat – z.B. *Laterna magica*, Schaustellergewerbe –, von der unten noch die Rede sein wird. Brunettas These ist, daß es eine prinzipielle internationale Verständlichkeit der Bilder gebe, welche die der

6 Carlo Ginzburg, *Indagine su Piero*, Turin 1981 (dt. *Erkundungen über Piero*, Berlin 1982).

7 Michael Baxandall, *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*, Berlin 1990.

8 Ein mehrjähriges, Anfang 1992 beginnendes, über die österreichische Akademie der Wissenschaften laufendes Forschungsprojekt wird eine Zusammenarbeit französischer (Centre National de Recherche scientifique) und österreichischer Wissenschaftler/innen (Gruppe *Sigma*) unter dem Titel *Inter- und intrakulturelle Beziehungen* ermöglichen. Die westeuropäische Nomenklatur verwendete hier wohl den Begriff ‚historische Anthropologie‘.

9 Vgl. neuerdings vor allem: Buio in sala, Mailand 1990. Eine deutschsprachige Übersetzung ist für 1993 in der Reihe „Film und Medien in der Diskussion“, hg. v. Jürgen E. Müller, bei Nodus in Münster in Aussicht genommen.

geschriebenen und gesprochenen Sprache übersteige. *Internationale der Bilder* will also besagen, daß interkulturelle Verständlichkeit auf den Wegen der kollektiven Bildentschlüsselungskompetenz leichter und eher zu erzielen ist als vermittels Sprache im engeren Sinn.

La France

Wenn von der Französischen Revolution die Rede ist – wer dünkte dann nicht an jene junge Frau, die den revolutionären Massen vorausmarschiert? Sie scheint eiligen Schritts zu gehen, die linke Hand zur Faust geballt, die rechte hoch erhoben, das lange dunkle Haar, um Dynamik zu signalisieren, weht im Wind, die Kopfbedeckung ist natürlich die unverkennbare rote Jakobinermütze. Im Prinzip ist dieses Bild uns allen geläufig – in der einen oder anderen Version oder Variation –, aber woher stammt es eigentlich? Was sagt es uns? Was löst es in uns aus? Ist es zeitgenössisch? Und woher genau kennen wir es eigentlich? Fragen, denen sich noch andere anfügen ließen. Wer ist also diese junge Frau? Wohl keine reale in dem Sinn, würden wir ziemlich spontan sagen. Wohl eher, dem landläufigen Sprechen gemäß, ein Symbol: eine Symbolisierung Frankreichs – es heißt: *la France* und übrigens ist *France* ein auch heute noch geläufiger Frauenname –, eine Symbolisierung Frankreichs im Aufbruch, der neuen Zeit entgegen, *la France s'en va-t-en révolution*.

Doch verhält es sich wirklich so einfach? Was ermöglicht es uns eigentlich, dieses Bild sogleich zu orten, zuzuordnen, zu *verstehen*? Welche Indizien sind es, die Bilder wie dieses gleichsam automatisch, wie aufgrund eines konditionierten Reflexes, an ihren Platz fallen lassen? Um uns solchen Fragen annähern zu können, ist es zunächst nötig, sich die jeweiligen inneren und äußeren ‚Räume‘, die Umfeld der Bilder (oder Bildwelten) bewußt zu machen. Weiterhin muß eine gewisse soziale ‚Distributivität‘ gedacht werden: die Entschlüsselungskompetenzen und ihr quasi automatisiertes Funktionieren sind sozial ungleich verteilt. Schließlich muß zweckdienlicherweise unterschieden werden zwischen – jeweils kollektiven – Assoziationen und Konnotationen. Jene stellen ein psychosoziales Moment dar, während diese – die Konnotationen – ein formalisierbares Element ergeben. „Anders gesagt, die verschiedenen Zusammenhänge, in denen ein Dichter ein Bild verwendet, stellen in ihrer Summe das Konnotationsgeflecht dar, aus dem das Bild, je nach situativem Zusam-

menhang, die relevanten Teile schöpft.“¹⁰ Michel Jouve meint zudem, daß die Konnotation ausreichend universell und unstreitig sein müsse, „pour assurer l'efficacité propagandiste des oeuvres, tout en offrant un plaisir complexe aux destinataires“, wobei er sich auf den ‚Kampfwert‘ von Karikaturen zur Zeit der Französischen Revolution bezieht.¹¹

Wir müssen uns bewußt machen, daß wir uns unausgesetzt *Bilder einbilden*. Über diese Bilder sprachlich Rechenschaft zu geben, ist problematisch. Wenn Wörter genügten, um für Bilder einzustehen, merkt Doderer auf amüsante Weise einmal an, bedürfte es keiner Bilder mehr.¹² Wir müssen aber auch einsehen, daß wir *der* Geschichte niemals direkt ansichtig werden. Einer der Erforscher der Bilder der Französischen Revolution, Antoine de Baecque, geht sehr weit, wenn er sagt, daß selbst die von uns Historikern so hoch gehaltenen Dokumente aus den Archiven nicht als ‚Phänomene‘ gewertet werden können. Er vergleicht die Dokumente mit bloßen Beschreibungen längst verlorener Kunstwerke, etwa Beschreibungen bildlicher Darstellungen.¹³

Maurice Agulhon hat offenbar anderes im Sinn, wenn er, unstreitig einer der besten Kenner der Bilderwelt der Zeit der Französischen Revolution, einem seiner Bücher den Titel *Marianne au combat* gibt. Agulhon bezieht den Buchtitel damit auf die inneren *und* äußeren Kämpfe der Revolution, und er setzt diese Kämpfe mit der Symbolfigur, der Allegorie, wenn man so will, *Marianne* in Beziehung.¹⁴

Mit welchen Mitteln kann das Ziel, allegorische Darstellung auf soziale Wirklichkeiten zu beziehen, erreicht werden? Um diese Frage beantworten zu können, muß den Bildzeichen nachgespürt werden, die gesetzt werden, um einen

10 Ernst E. Boesch, *Fantasmus und Mythos*, in: Justin Stagl, Hg., *Aspekte der Kultursoziologie*, Berlin 1982, 59–86, hier 62. Fraglos kann hier statt Dichter ebenso gut Cinéast eingesetzt werden.

11 Michel Jouve, *L'image de la révolution dans la caricature Anglaise (stéréotypes et archétypes)*, in: *Les images de la Révolution française*, hg. u. präsentiert von Michel Vovelle, Paris 1988, 185–192, hier 191.

12 Heimito von Doderer, *Die Merowinger oder Die totale Familie*, München 1962, 123: „Nun kann man freilich ein Bild wesentlich nicht beschreiben; sonst genügte ein Zettel statt des Gemäldes im Rahmen.“

13 Antoine de Baecque, *Image du corps et message politique: la girouette du contre-révolutionnaire dans la caricature révolutionnaire*, in: *Les images de la révolution française*, wie Anm. 11, 177–183.

14 Maurice Agulhon, *Marianne au combat*, Paris 1979.

bestimmten Effekt zu erreichen. „Sémiologiquement“, schreibt Michel Jouve, „les signes utilisés se plient à la pertinence structurale des oeuvres et finissent même, en se codifiant, par devenir éléments d’une structure iconique propre au genre“.¹⁵ Rekurse auf die Zeichenhaftigkeit sind nicht zuletzt aus diesem Grund historisch von Nutzen. Sie gestatten es, Formen und Substanzen von Ausdruck und Inhalt zu ermitteln, um den der Botschaft zugrundeliegenden Code zu entschlüsseln. Wir müssen dabei aber auch des Umstands eingedenk sein, daß gewisse Reserven gegenüber den Bildern – hinfort auch gegen die Benützung visueller Quellen – nicht zuletzt in Aversionen gegen die entsprechenden Instrumentarien gründen.

Ein anderer französischer Forscher, der sich intensiv mit den Bildquellen der Französischen Revolution auseinandergesetzt hat, Philippe Bordes, Direktor des Revolutionsmuseums in Vizille, wo sich – abgesehen vom *Musée Carnavalet* – ein Großteil des hier interessierenden Materials befindet, beschreibt die Allegorie folgendermaßen: 1. der Künstler wende sie an, um spirituelle Gedanken und abstrakte Ideen auszudrücken, 2. um utopische Zielvorstellungen hervorzubringen und mitzuteilen, schließlich arbeite er 3. unter Zuhilfenahme symbolischer Figuren, aus der Mythologie bezogener Personifikationen und imaginärer Wesen und Objekte.¹⁶ Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit lassen sich vielleicht nicht anders als bildhaft und visuell-metaphorisierend darstellen – so wie auch der Fortschritt, die Humanität oder eben auch *die* Geschichte *tout court*. Zurecht stellt Bordes fest, daß es sich bei den Allegorien um besonders ergiebiges Material handle – oder handelte: wenn wir über das nötige Entzifferungsvermögen verfügen. Die symbolische Ordnung, welche die reale soziale Ordnung ausdrückt, erscheint weitgehend gestützt auf Bilder, verbildlichte Vorstellungen von Zuständen und von Geschehen.

Einerseits werden während der Französischen Revolution Bilder in wörtlichem Sinn angefertigt, um die Sache der Revolution zu befördern – oder aber auch, um sie zu untergraben. Wir wissen von der enormen Rolle, die Davids Darstellungen zu spielen hatten – und gespielt haben¹⁷, und in den politischen Karikaturen wird nur deutlicher als in allen anderen Bildern, wie sehr sie –

15 Jouve, *Caricature Anglaise*, wie Anm. 11, 191.

16 Philippe Bordes, *Le recours à l’allégorie sous la Révolution Française*, in: *Les images de la Révolution française*, wie Anm. 11, 243–249.

17 Vgl. dazu vor allem den brillanten kurzen *Essai* von Michel Thévoz, *Le théâtre du crime, Essai sur la peinture de David*, Paris 1989.

intentional und non-intentional – dazu dienen sollen, eine Ordnung oder Bewegung zu rechtfertigen und zu befördern respektive zu verurteilen und zu hintertreiben.¹⁸ Andererseits – in diesem Sinn ist Agulhon zu verstehen – geht es um ‚kollektive mentale Bilder‘, um ihre Entstehungsbedingungen, die Akte des Zustandekommens, die Wege der Mitteilung, die Möglichkeiten der Dechiffrierung und, gewiß, ihre Plausibilität, Nachprüfbarkeit, schlichte ‚Richtigkeit‘. Abermals (und aus anderer Perspektive) sehen wir hier die Polyvalenz und das Vage der Bilder – auch der ‚Geschichtsbilder‘ – aufblitzen.

Dieses Problem der mangelhaften Sicherheit oder Gewißheit der Bilder ist das ernsteste überhaupt. Keineswegs ginge es hiebei allenfalls bloß um ‚Ideologiekritik‘. Wir kennen genügend Beispiele dafür, wie ‚falsch‘ kollektive Vorstellungen in Soziokulturen sein können, ohne daß dagegen Argumentationschancen bestünden oder der Nachweis ihrer Unrichtigkeit genüge (der rapide und radikal wiederauflebende Rassismus ist der bedrückendste Beweis dafür). Bilder vermögen kraft ihres manipulativen Potentials sozusagen falsche Wirklichkeiten vorzugaukeln. Sie sind damit ein Politikum par excellence.

Der präskriptive, normative und simulative Charakter der Bilder

Bildern in dem entgrenzten Sinn, der ihnen hier zugesprochen wird, eignet eine merkwürdig suggestive, ja authentifizierende Kraft. Sie scheinen nach dem Muster „so sehe ich es, hinfort muß es sich so zugetragen haben“, zu funktionieren. Ähnlich wie bei Bildern im engeren Sinn, insbesondere beim Film, dem Konstruktcharakter, den Momenten der Montage, der Inszenatorik oder dem Spiel (also dem Simulatorischen schlechthin) zu wenig Augenmerk geschenkt wird, laufen auch Gesellschaften Gefahr, ihren kollektiven mentalen Bildern blind und unkritisch Glauben zu schenken, indem sie Autosuggestionen aufsitzen, die, augenscheinlich selbstverstärkend, gleichsam in einem geschlossenen kybernetischen Kreislauf ihren Ursprung finden. Ist solcherart ein Übermaß an (zudem falschen) Bildern zu konstatieren sowie eine daraus resultierende ideo-

18 Severin Heinisch, Die Karikatur. Über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft, Wien 1988, meint etwa, die englischen Karikaturisten nähmen einen recht extremen Klassenstandpunkt ein, indem sie sich, in einer Art Greuelpropaganda, weniger gegen die Franzosen als gegen Jakobiner und Sansculotten, hinfort gegen eine bestimmte politische Ordnung, der die bürgerliche der eigenen Soziokultur gegenübergestellt wird, wendeten (vgl. vor allem 122).

logische Überdetermination der jeweiligen Gesellschaft (oder ihrer Teile), kann auch der umgekehrte Fall, nämlich der des Bildentzugs, eintreten, wenn der Fluß willkürlich, aufgrund politischen Kalküls, also arbiträr, unterbrochen wird. Diese neueste Phase eines schon lange währenden historischen Prozesses, der zunächst auf Bildüberflutung hinausgelaufen ist und auf den wir noch zurückkommen werden, war während des Golfkriegs deutlich zu beobachten.¹⁹

Bilder vermögen also zu verlöschen – oder zum Verlöschen gebracht zu werden. Und politische Leitbilder einer bestimmten Gegenwart können buchstäblich reale – als Quellen verstandene – Bilder vergangener Epochen ausradieren. Was nicht ins momentane Geschichtsbild paßt, wird zu Unsichtbarkeit verdammt respektive in seiner Existenz gelehnt. Bereits auf diesem Weg gelangen wir zur Auffassung von einer „Tiefenstaffelung“ oder zeitlichen Matrix der Bilder. Wir haben in bezug auf sie nicht nur zu unterscheiden zwischen Bildern in wörtlichem und Bildern in übertragenem Sinn. Es ist auch ihre historische Anordnung entlang temporaler Achsen mitzubedenken.

Aus solchen Überlegungen heraus hat die Gruppe *Sigma* bereits vor vielen Jahren vorgeschlagen, den Begriff *Imagologie* einzuführen.²⁰ Dabei handelt es sich strictu sensu nicht um eine Wortneubildung (einen Neologismus), sondern, ähnlich wie im Falle des Wortes Soziologie, um eine Neukombination bestehender begrifflicher Bausteine. Wenn wir Imagologie als Lehre oder Wissenschaft von den Bildern begreifen wollen, ist zumindest einmal markiert, daß es nicht darum geht, sich in Belange kunsthistorischer Domänen einzumengen. Setzen wir zum Wort Imagologie ‚historisch‘ hinzu, gelangen wir umgehend zu der eben skizzierten Unterscheidung zwischen 1) den Bildern ‚von damals‘ (grob gesprochen: den immerhin potentiellen Quellen) und 2) den Bildern, die wir uns heute machen. In die erste Kategorie gehörten etwa die politischen Karikaturen der Zeit der Französischen Revolution; auf ein, zwei weitere Beispiele werden wir noch zurückkommen. In die zweite Kategorie fielen beispielsweise Filme aus der (nicht punktuell, sondern gleichsam als mittlere Dauer verstandenen) Gegen-

19 Vgl. dazu Georg Schmid, War Game. Historischer Versuch über die Kriegsbilder und ihr Verschwinden, in: Österreichische Gesellschaft für Kommunikationsfragen, Hg., Medien im Krieg. Die zugespitzte Normalität, Sonderheft Medienjournal, 1991, 21–29.

20 Vgl. dazu etwa die kollektive Arbeit der Gruppe Sigma: Otto Adler u. a., L'imagologie dynamique, Ellipse sur l'histoire embobinée, in: Iris. Revue de théorie de l'image et du son 2 (1984), 127–136. Eine Rückübersetzung in die deutsche Sprache ist in den Semiotischen Berichten 10 (1986), 351–363 erschienen.



Abb. 1

wart; Analysen von Filmen, die sich referierend auf die Französische Revolution beziehen, wie *Danton* von Andrzej Wajda oder *La notte di Varennes* von Ettore Scola, werde ich sogleich skizzieren.

Es ist eine ebenso zutreffende wie hübsche Idee, wenn Scola seinen Revolutionsfilm *La notte di Varennes*²¹ mit einer Schaustellung durch eine Guckkastenbühne beginnen läßt, diese ‚Vorgeschichte des Kinos‘ habe ich schon erwähnt, und wir werden auch noch auf sie zurückkommen (s. Abb. 1²²). 1791, so die Geschichte dieses Films, schildert ein Schausteller den Sturm auf die Bastille als Sturz des Ancien régime und Triumph des *Tiers-État*. Restif de la Bretonne (gespielt vom legendären Barrault) bemerkt seltsame Vorgänge

21 Beim Zitieren von Filmen hat sich noch keine wirklich gültige Norm herauskristallisiert. Ein wenig in Anlehnung an das American Historical Review, das ja seit einiger Zeit neben Buch- auch Filmrezensionen bringt, scheinen mir die Angaben: Produktionsländer und -jahr, Regisseur, Szenarist, Kamera und Musik sowie Akteure/Actrizen unverzichtbar. Ich markiere im folgenden jeweils: R - S - K - M - A. Also: *La notte di Varennes*, Italien, Frankreich 1981, R: Ettore Scola, S: Scola u. Sergio Amidei, K: Armando Nannuzzi, M: Armando Trovaioli, A: Jean-Louis Barrault, Harvey Keitel, Marcello Mastroianni, Jean-Claude Brialy, Laura Betti, Andréa Ferréol, Hanna Schygulla u. a.

22 Entnommen: Raymond Lefevre, *Cinéma et révolution*, Paris 1988, 57.

im Umfeld des Tuilerien-Palasts. Er hegt einen gewissen Verdacht, nimmt die Postkutsche nach Verdun, seine Reisegefährten sind Thomas Paine (Harvey Keitel), eine reiche Witwe, ein Industrieller, eine gefeierte Sängerin u.a.. Unterwegs trifft man auf Casanova (gespielt von Mastroianni), der sich der Gruppe anschließt. Zwei *Parcours* stoßen schließlich aufeinander, als man in Varennes auf die geflüchtete und inzwischen von Monsieur Sauce (Jean-Louis Trintignant) angehaltene und damit de facto bereits arretierte Königsfamilie stößt.

Das ist zunächst nichts als die *story* dieses Films. Casanova als eher mythische Gestalt, Thomas Paine oder Restif de la Bretonne, aber auch die anderen Personagen (der revolutionäre Student, der konservative *magistrat* etc.) stehen, jede auf ihre Art, und zwar in sehr gelungener Differenzierung, für Sympathie respektive Antipathie gegenüber der Revolution; sie markieren Positionen: von totaler (durch die Comtesse) über differenzierte Ablehnung (durch Casanova) bis hin zu distanzierter Zustimmung (Restif) und rationalem Kalkül von außen her (Paine). Die von Hanna Schygulla gespielte Comtesse wird struktural oppositional dem von Pierre Malet gespielten radikalen Studenten gegenübergestellt: die eine ist dem Ancien régime total verhaftet, der andere vertritt ebenso absolut die Ansprüche der Revolution.

Ohne dialoglastig zu sein, ist Scolas Film sehr ‚diskursiv‘. Recht authentisch werden diverse Positionen formuliert, polylogisch-dramaturgisch sehr geschickt gesetzt, der Diskurs ist in diversen Debatten und Diskussionen gut aufgehoben. Interessant wäre es, den Diskurs auf den *Parcours* (*parcours*) zu beziehen, den die Reisegruppe, im Gespräch immer wieder auf die ihr vorausgegangene (Louis XVI. und Gefolge) eingehend, vollzieht. Diskurs und *Parcours* werden kinematisch verknüpft. Darin besteht eine gewisse Genialität des Films, denn erst Jahre später wurde nachweisbar, daß auch die Nachrichten von a) Flucht und b) Arretierung des Königs ‚gereist‘ sind.²³ Da und dort überholte diese Nachricht jene, und so sehen wir hier, wie die historiographische Forschung der kinematographischen Darstellung folgt, wenn sie der räumlichen Distribution von Botschaften Rechnung trägt, sie in gewisser Weise erst unterstellt, die Spannung jedenfalls aus der Verknüpfung von revolutionärer Diskussion und kollektiver Reise bezieht (fast so als handelte es sich um ein kraß vorverlegtes *road movie*, das allerdings nicht sprachlos, sondern sprachgewandt ist).

23 Vgl. Atlas de la révolution française, 5 Bde., Bd. 1: Routes et communication, Paris 1987.

Scolas sehr intelligenter Film ist voll von Parabeln, Verweisen, Anspielungen, die hier natürlich nicht kurzerhand aufgezählt oder gar à la longue wiedergegeben werden können. Und er kehrt an seinem Ende elliptisch zu seinem Ausgangspunkt zurück, um auf das Artifizielle und Inszenatorische zu verweisen: Er endet, wie er begonnen hat, bei den Schaustellern nämlich, die neue bunte Pappkulissen hinauf- und herabziehen. Mit eigenen Augen solle man die großen Ereignisse der Geschichte betrachten, heißt es, und man kann es bequem und ohne Gefahr tun, denn man ist nur *spectator*: „Betrachten Sie mit eigenen Augen (heißt es in der deutschsprachigen Synchronfassung) und Sie erkennen, wie die Wirklichkeit Phantasie wird, und die Phantasie Realität!“

Scola – und darin ist eines der Hauptverdienste seines Films zu erblicken – bricht seine Erzählung immer wieder ironisch, er verfremdet, er geht auf – erzählerische – Distanz, ohne deshalb den Eindruck zu erwecken, konterrevolutionär eingestellt zu sein. Er bewerkstelligt dies vor allem durch einen hübschen Kunstgriff, der darin besteht, daß die Akteure bisweilen aus ihren Rollen gewissermaßen herauskippen, sodaß der *effet du réel* systematisch umgangen wird (er besteht bekanntlich in der sich immer einschleichenden Vorstellung, Zeuge von Tatsächlichem zu sein²⁴), aber auch dadurch, daß er mit Andeutungen arbeitet (diese *Allusions*-Kunststücke drücken sich am deutlichsten darin aus, daß die Königsfamilie, erst am Schluß des Films überhaupt eingeholt, gar nicht wirklich ins Bild kommt, wodurch sehr effektiv larmoyante Sentimentalität unterbunden wird).

Ist Scolas Lesart von der Französischen Revolution ihr gegenüber durchaus positiv eingestellt (es gälte in bezug darauf etwa, die zweite Sequenz des Films mit Restifs Tochter, die in gewisser Weise wieder eine Marianne- oder La-France-Figur ‚ist‘, präzise zu analysieren), ohne deswegen andere Positionen unkritisch zu verdammen, wirkt Andrzej Wajdas Vision ungleich düsterer.²⁵ Sie ist auch simpler, vordergründiger, wenn man so will pessimistischer, kurzum letzten Endes antirevolutionär. Sie ist auch ‚naturalistischer‘. Wajdas Film scheint sich auf den ersten Blick ein wenig an Büchner anzulehnen (geht indes-

24 Vgl. dazu Roland Barthes, *L'effet du réel*, in: ders., *Essais critiques* Bd. 4: *Le bruissement de la langue*, Paris 1984, 167–174.

25 *Danton*, Frankreich, Polen 1982, R: Andrzej Wajda, S: Wajda, Jean-Claude Carrière, Agnieszka Holland, Beloelaw Michalek u. Jacek Gasiowski, K: Igor Luther, M: Jean Prodromides, A: Gérard Depardieu, Wojciech Pszoniak, Patrice Chéreau, Roger Planchon, Jacques Villeret, Boguslaw Linda, Angela Winkler u. a.



Abb. 2

sen auf *Die Affaire Danton* von Stanislaw Przymusiński zurück), gehört aber eigentlich in die Gruppe der revisionistischen Darstellungen, die den Terror und seine Unausweichlichkeit betonen und in einem fort die Guillotine – durchaus als Symbol, ja gleichsam als sächliche Allegorie – strapazieren (vor allem die sehr realistisch abgefilmte, jedoch in Zeitlupe montierte Sequenz gegen Schluß des Films, die die Enthauptung Dantons zeigt und die eigentlich parallel montiert ist mit der Darstellung eines entsetzten Robespierre, der, sein eigenes, kurz bevorstehendes Ende anscheinend voraussehend, davon spricht, die Revolution habe den falschen Weg eingeschlagen, ist dafür Indiz genug).

Wajda zufolge erkennt Danton (Depardieu), 1794 nach Paris zurückkehrend, wo das Wohlfahrtskomitee den Terror eingerichtet hat, dem er sofort entgegentritt, zu spät, daß (um es mit einem anachronistischen Schlagwort zu sagen) die Revolution ihre Kinder frißt. Ein sozusagen recht fundamentalistischer Robespierre (Wojciech Pszoniak) verkörpert in gewisser Weise den Terror, während Danton als recht korrupt dargestellt wird. In ihren extremsten (um nicht zu sagen: extremistischsten) Ausformungen gerät diese Darstellung fast in die Nähe der durchaus reaktionär intendierten von Pierre Chaunu, dem-



Abb. 3

zufolge die Niederwerfung der *Vendée* der erste Genozid in der Geschichte gewesen sei.

Danton und Robespierre werden von Wajda einmal in einer außerordentlich signifikanten Sequenz einander gegenübergestellt. (Ich vermerke im übrigen nur am Rande, daß die von Depardieu ausgehenden Assoziationen und Konnotationen sein Spiel, seine Rolle sozusagen mehr aufladen als die seines Vis-à-vis, Wojciech Pszoniak, da Depardieu ein Star ist; auf seiner Person beruhende intertextuale, interfilmische Bezüge kommen ja schon dadurch ins Spiel, daß er annähernd zur gleichen Zeit Martin Guerre, von dem ja eingangs unter Bezugnahme auf Natalie Zemon Davis bereits die Rede war, spielt, 'ist', wie es das hollywoodianische Sprechen will.) Sie (Danton und Robespierre) treffen einander in einem Etablissement, auf neutralem Boden sozusagen, wo Danton für große Mengen hervorragender Speisen und Getränke gesorgt hat. Robespierre lehnt die Speisen ab, woraufhin Danton alle Teller, Platten und Schüsseln ostentativ und provokatorisch zu Boden wirft; Robespierre möchte jedoch Rotwein trinken, und Danton schenkt ihm das Glas so voll, daß es unmöglich erscheint, Robespierre könne auch wirklich daraus trinken, dennoch schafft er es. Sin-

nenfreude versus Askese, gewiß, aber auch das einfache Dispositiv, jemandem etwas nicht zuzutrauen, das dieser aber dann doch schafft.

Ungleich ernster, wichtiger, allerdings auch in der Kürze kaum nachweisbar, ist jene Gegenüberstellung der beiden Kontrahenten, die auf der ‚realen‘ (im Film natürlich nur diegetischen) Guillotinerung Dantons und der quasi ‚symbolischen‘ Robespierres beruht, eine Konjunktion, die vor allem über die Instrumente des Barbiers hergestellt wird (Rasur, Waschschüssel bei Robespierre; Schere bei Danton, um vor der Enthauptung das Haar abzuschneiden). (s. Abb. 2 u. 3²⁶) So wird ein Fundament gelegt für die am Ende des Films eindeutig insinuierte Antizipation Robespierres, selbst ebenfalls bald geköpft zu werden.

Wajdas Film scheint gewisse Fakten einfach darzustellen: die langen Schlangen vor den Bäckereien, Robespierres Krankheit, das Treffen Danton-Robespierre oder, für uns von besonderem Interesse, das Atelier Jacques-Louis Davids. Aber schon eine hermeneutisch verfahrenende Lektüre des Films, ja sogar eine durchaus impressionistische, muß über das Tendenziöse der *démarche* stolpern. Die am Anfang und am Ende des Films angeordnete Darstellung des Kinds, welches, unter Schlägen und weiterer Androhung von Gewalt, die Menschenrechte auswendig lernen muß, um sie dem kranken Robespierre schließlich aufzusagen, der, im Bett liegend, ein wie ein Leichentuch aussehendes Leintuch über den Kopf zieht, geplagt von der Vorstellung von Dantons Hinrichtung und wohl auch von der Erwartung seiner eigenen, ist schon etwas überzogen. Der massive visuelle Einsatz der Guillotine, die ebenfalls schon am Anfang des Films auftaucht, von Dantons Kutsche umkreist und in starker Untersicht (!) ins Bild gebracht wird, und mit der der Film gewissermaßen endet (Guillotinerung Dantons), wurde bereits erwähnt; dazu kommt aber vor allem eine musikalische Codierung, die Düsternis, Aussichtslosigkeit und eben Terror anzuzeigen scheint; kurzum, *Danton* scheint zu besagen: eine Revolution anzuzetteln führt notwendigerweise in den Terror. Der Bezug zu einer *anderen* Geschichte (der des ‚Ostblocks‘) ist unübersehbar, wird mit der von 1789 kurzgeschlossen und entstellt damit unweigerlich.

26 Entnommen Lefevre, *Cinéma et révolution*, wie Anm. 22, 141 u. 137.

Vorschläge zu präziserem ‚Lesen‘ visueller Quellen

Ehe wir einige weitere Betrachtungen zu Filmen vornehmen wollen, die sich, sei es *par distance*, auf die Französische Revolution beziehen, soll auf einen Umstand aufmerksam gemacht werden, der wohl ein Hauptfaktor für die späte, erst jetzt erfolgende (obzwar schon in der Zwischenkriegszeit von der Historikerschaft in Aussicht genommene) systematische Nutzung von visuellen Quellen oder Bildquellen ist. Jener Ungewißheit der Bilder, die bereits erwähnt worden ist, entspricht ein oft allzu frivoles, bedenkenloses und oberflächliches Reden über sie; nicht selten denkt man dann, wenigstens implizit der supponierten Präzision der schriftlichen Quellen das vermeintlich grundsätzlich Vage der bildlichen gegenüberstellen zu können.

Diese Art der Gegenüberstellung ist irreführend. Ohne hier näher darauf eingehen zu können, möchte ich immerhin festhalten, daß die schriftliche Quelle einen Abstrahierungsprozeß bedeutet, der so manche Notion von Authentizität fragwürdig erscheinen läßt;²⁷ aber es ist gewiß zutreffend, daß die ‚Lektüre‘ der Bildquellen, und in Sonderheit die geschichtswissenschaftlich motivierte Film-analyse systematisierter und disziplinierter als bisher erfolgen muß. Dazu möchte ich einige Vorschläge unterbreiten. In mancher Hinsicht verfolge ich damit den umgekehrten Weg wie Arthur Imhof, der sich in seinem jüngst erschienenen Büchlein *Geschichte sehen*²⁸ an einer, wie er sagt, auf ‚Erzählform‘²⁹ beruhenden Popularisierung von Geschichte anhand einprägsamer und berührender Bilder versucht, allerdings ausgehend von einem historisch-demographischen Erkenntnisinteresse, insbesondere von der Frage der Lebenserwartung und was mit ‚Leben‘ anzufangen sei; ob damit der Bildquellenkunde ein Dienst geleistet wird, möge dahingestellt bleiben.

27 Vgl. zu diesbezüglichen weiterführenden Erwägungen: Wolfgang Ernst, (In)Differenz: Zur Extase der Originalität im Zeitalter der Fotokopie, in: Materialität der Kommunikation, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeifer, Frankfurt am Main 1988, 498 ff.

28 Arthur E. Imhof, *Geschichte sehen. Fünf Erzählungen nach historischen Bildern*, München 1990.

29 Ebd., 140. Kurranter Auffassung entsprechend, meint hier Imhof weiter, Professoren seien es gewohnt, kompliziert zu schreiben, womit sich größere akademische Lorbeeren ernten ließen: Muß sich indessen daraus nicht die Frage ergeben, wie „über“ die extreme Komplexität der Bilder einfach zu schreiben sei?

Ohne Zweifel gibt es in der Geschichtswissenschaft seit einiger Zeit eine neue *Narrativisation* zu konstatieren (als Paradename sei Duby genannt), von der es aber falsch wäre, sie einer struktural ausgerichteten und analytisch verfahrenen einfach gegenüberzustellen. Die Formen des Ausdrucks sind andere, die Ambition der Analyse bleibt indessen gleich: die ‚Explikation‘. Aber Schreiben und Lesen sind gebunden an die *consecutio* von Schreib- und Leseakt, wohingegen das Betrachten eines Bildes auf einer gewissen Simultaneität zu beruhen scheint, deren Narrativisierung in jedem Fall eine Übersetzung des Bildes in nachträgliche Schrift ist – und „die Sprache eignet sich eben für die Notation eines bestimmten Bildes nicht sonderlich gut“, wie Baxandall trocken bemerkt.³⁰

Sind also Lesen und Schreiben Abfolgen, die sich – bei allen Rückgriffen, Mäandern oder Erwartungshaltungen – entlang einer wesentlich linearen Achse entwickeln, ist Sehen ein ungleich komplizierterer Prozeß, über den wir noch immer nicht sehr viel wissen. Wir haben noch keine völlige Gewißheit, ob das Sehen wirklich ‚simultan‘ erfolgt oder nicht doch – auch? – konsekutiv. Vorstellbar wären Lektüren vom Zentrum zu den Peripherien hin (und es ist bezeichnend, daß wir ‚Metaphern‘ aus dem Schreib- und Lesebereich verwenden, um uns auszudrücken). Denkbar ist auch ein phasenweiser Differenzierungsprozeß von Makro- zu Mikrostrukturen hin. Es ist wahrscheinlich, daß sich der Betrachtungsakt in mehrere Einzelvorgänge, eben Phasen oder ‚Etappen‘ zerlegen läßt.

Ich schlage vor, von ‚Straten‘ oder ‚Folien‘ zu sprechen. Die Anfertigung eines Bildes beruht ebenso auf der Herstellung solcher Ebenen (in materialem wie in immaterialem Sinn: handwerkliche Arbeitsgänge einerseits, sukzessives Einfließen von sich aufhäufenden Bedeutungselementen andererseits), wie seine Wahrnehmung gewissermaßen auf einer Umkehrung dieser Erstellung erfolgt (indem die dekonstruktive Arbeit Folie für Folie freilegt und die jeweiligen Bedeutungen der ‚Straten‘ aktualisiert). Grundsätzlich trifft dies sowohl auf die Bilder-als-Quellen als auch auf die Bilder-über-geschichtliche-Ereignisse zu. Auch aus diesem Grund erscheint intertemporal und intermedial komparatives Vorgehen so wichtig. „Wenn wir ein Bild erklären wollen, in dem Sinn, daß wir es im Hinblick auf seine historischen Ursachen zu erläutern versuchen, dann

30 Baxandall Ursachen der Bilder, wie Anm. 7, 28.

erklären wir nicht eigentlich das unmittelbare Bild – wir betrachten dieses Bild vielmehr durch eine partiell deutende Beschreibung.“³¹

Was die Bilder-*über*-geschichtliche-Ereignisse betrifft, sind sie in gewisser Hinsicht bereits ‚Geschichte zweiten Grades‘. Einerseits selbst – für spätere Historikergenerationen – wieder ‚visuelle‘ Quellen, sind sie, qua Darstellung, auch der jeweilige Versuch einer Gesellschaft, sich über Geschichte als Gegenwart Rechenschaft zu geben (bei Wajdas Lesart, der 1789 auf eine viel spätere Geschichte bezieht, wird das offenkundig). Geschichte als Gegenwart: indem bestimmte Segmente einer Sozietät über das Fortwirken von Geschichtlichem, sein Hereinreichen in die Gegenwart, seine Dauer, den Beispielcharakter reflektieren – ein Aufhäufen von Bildern zur Geschichte.

Beziehen wir diese Einsicht auf die Filme *über* die Französische Revolution – oder auf Filme über Revolutionäres und Konterrevolutionäres insgesamt³² –, so ergibt sich ein verblüffend aufschlußreiches *zeitgeschichtliches* Panorama. Denn die ‚Tendenz‘ der Filme über Revolution ist ein blendender Gradmesser des politischen, gesellschaftlichen Stimmungsbarometers: sie ist ein ‚Zeit-Zeichen‘.

Freilich ist es gerade in bezug darauf geboten, analytisch präzise vorzugehen, weil sonst die Gefahr besteht, daß abermals nur Ideologica (politisch motivierte Leit- und Geschichtsbilder, kollektive Vorurteile, Feindbilder über ‚Fremde‘) reproduziert werden. Nun ist gerade die Filmanalyse schon auf einem respektablen Niveau angelangt; es gilt, sie für die Geschichtswissenschaften operabel zu machen.³³ Zu diesem Zweck müssen Schritte getan werden, die uns

31 Ebd., 37.

32 Einer späteren Arbeit behalte ich (film-)historische Analysen zum Problemkomplex: Revolution-Rebellion-Revolte/Konterrevolution-Reaktion-Restauration vor, wobei diese Begriffe einander natürlich nicht einfach symmetrisch gegenüberstehen.

33 Es sei hier abermals auf Brunetta verwiesen, zumal auf *Buio in sala*; der Name Marc Ferro ist inzwischen auch im deutschsprachigen Bereich durchaus geläufig; wie ich höre, ist ein von mir übersetzter und herausgegebener Aufsatz von Michèle Lagny u. Pierre Sorlin, „Zwei Historiker nach einem Film: perplex“, allerdings in gekürzter Form und ohne mein Wissen, bei Wagenbach neu aufgelegt worden (vgl. Georg Schmid, Hg., Die Zeichen der Historie, Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft, Wien u. Köln 1986, 279–296); ferner erlaube ich mir, auf mein Buch: Die Figuren des Kaleidoskops. Über Geschichte(n) im Film, Salzburg 1983, und die entsprechenden Abschnitte in: Georg Schmid, Die Spur und die Trasse. (Post-)Moderne Wegmarken der Geschichtswissenschaft, Wien u. Köln 1988, und das bereits in Anm. 5 erwähnte Buch über die Austria-Wochenschau aufmerksam zu machen

über den Status quo hinauszugelangen gestatten. Rufen wir uns in Erinnerung, daß beim Film seit geraumer Zeit zwischen akustischer und visueller Codierung unterschieden wird, wobei hinsichtlich ersterer die Differenzierung schon relativ verfeinert ist (man unterscheidet zwischen Dialog, Musik – *off* und *in* –, Geräusch: das sind *diegetische* Kategorien). Hinsichtlich sehr erwünschter weiterer Differenzierungen der visuellen Codierungen muß allerdings nach wie vor ein eher vager Charakter diagnostiziert werden.

Ich schlage folgende Unterscheidungen vor:

1. Form, Gestalt (einschließlich ‚Bildkomposition‘ und Tiefenstaffelung im beschriebenen Raum), 2. Farbe, Licht/Schatten, 3. Dynamik – weiter unterscheidbar nach a) Anordnung und Bewegung im Raum und b) Kriterien der Endmontage – und Tempo – ebenso differenzierbar: Geschwindigkeiten von Kamerabewegungen oder Akteuren während der Drehzeitpunkte respektive Akzeleration/Dezeleration vermöge Montage. Offenkundig handelt es sich hierbei um quasi ‚kompositorische‘ Momente, das heißt aber auch: um Formalisierbares.

Was nun spezifisch den (Spiel-)Film mit ‚historischem Sujet‘ anbelangt, ist ein weiteres Moment zu bedenken. Es war bereits die Rede von der Umsetzung oder ‚Übersetzung‘ von Bild in Schrift. Zweifellos stößt aber auch die permanente Fortdauer der historischen Prozesse die Matrizes unausgesetzt um, bildet neue Bezüge aus, entrückt das eine, befördert das andere. Ersteres möchte ich *Transposition* nennen, zweiteres *Transmutation*. In jenem wird – unvermeidlich – eine mediale Umstellung vorgenommen, in diesem erfolgen ‚Umbauten‘ (der historischen Matrizes) vermöge natürlicher (oder vielmehr gleichsam ‚kultürlicher‘) Prozesse.

Die Konsequenzen solcher Betrachtungsweise sind einschneidend. Und sie sind es nicht nur für die Geschichtswissenschaften, sondern auch für die Semiotik (Semiotik). Denn damit fällt die Notion eines stabilen (oder wenigstens stabilisierbaren) Zeichens. Darauf habe ich schon früher mit dem Begriff ‚Zeichenwandel‘ aufmerksam gemacht³⁴, was selbstverständlich nicht eine ‚Perambulation‘ der Zeichen bedeutete, sondern sich auf die ungleichartigen gegenseitigen Verschiebungen von Signifikant und Signifikat, Denotation und

(überall da finden sich auch weitere Überlegungen und Literaturhinweise); als Musterstudie kann neuerdings vor allem gelten: Gabriele Jutz, *Geschichte im Kino. Eine Semio-Historie des französischen Films: Rohmer, Resnais, Godard, Allio, Münster* 1991.

34 Vgl. Die Figuren des Kaleidoskops, wie Anm. 33.

Konnotation oder eben auch *Transposition* und *Transmutation* bezog. Anders ausgedrückt: Jede Zäsur der unausgesetzt laufenden Zeichen- oder vielmehr Bedeutungsproduktion der Kultur ist arbiträr, artifiziell und trägt dem Realen unausgesetzten Wandels nicht Rechnung.

Revolution der Bilder, Revolution im Kino

Was hat das nun ‚konkret‘ für Konsequenzen für die Arbeit mit Bildquellen? Eine erste Antwort liegt auf der Hand. Es ist offenkundig so gut wie unmöglich, den eben angedeuteten Forderungen in vollem Umfang zu entsprechen – bereits die Analyse *einer* Sequenz *eines* Films würde einen immensen Erklärungsaufwand erfordern³⁵, der, umgelegt auf das Ziel eines Vergleichs eines umfassenden ‚Corpus‘ von Filmen, schlicht nicht zu erbringen ist. Daraus ist zu folgern, daß bereits die Analysearbeit am Material, daraufhin aber natürlich auch die interpretative Mitteilung der Analyseergebnisse, intelligenter Beschränkung unterworfen werden müssen, wofür es allerdings erst wenig Musterstudien zu nennen gäbe.³⁶

Zweitens muß immer mitreflektiert werden, daß die Sprache eine inhärente Tendenz zur Metaphorisierung aufweist, während der Film, insonderheit der Spielfilm, zwar auch (aber auf andere Weise) metaphorisiert, jedoch allgemein als metonymische Form gedacht wird.³⁷ Natürlich sind auch bestimmte Muster von Bildabfolgen auf kulturelle Codes (im barthesianischen Sinn) zu beziehen. Aber der Abstraktheit der schriftlichen Sprache steht die immerhin angenommene Konkretheit der Bilder gegenüber. Sie ist in aller Regel Illusion, was allerdings die wissenschaftliche Beschäftigung damit eher erschwert als vereinfacht. Sie ist Illusion, weil etwas ‚simulatorisch‘ nachgestellt wird; bei Filmen

35 Auch nicht ausschließlich anhand *einer* Sequenz, aber in immerhin sehr kondensierter Form hat das etwa Raymond Bellour in seiner Arbeit *Le blocage symbolique* über *North by Northwest* von Hitchcock versucht, vgl. *Communications* 23 (1975), 235–250.

36 Erwähnt sei hier: Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars-Wuilleumier u. Pierre Sorlin: *Générique des années trente*, Paris 1988.

37 Zur Problematik von möglichen Übergängen Metapher–Metonymie im Film vgl.: *L'imagologie dynamique*, wie Anm. 20, 134–135.

mit historischem Sujet überspringt zudem diese Nachstellung gewissermaßen ganze geschichtliche Zeiträume.³⁸

Drittens soll nicht übergangen werden, daß noch weitere Fragen auftreten. Ich nenne nur: Sind die Filme einer mittlerweile hundertjährigen Tradition lediglich additional, als simple Summe zu verstehen, oder ergeben sie nicht vielmehr einen durchaus mythischen Raum, indem sie exponentielle Wirkungen hervorbringen? Oder: Was bedeutet das gemeinsame Erleben in einem Kinosaal – verglichen mit dem einsamen Studium eines Bildes in einer Galerie oder der Isolationszelle des TV-Erlebens? Eine solche Liste ließe sich fortsetzen.

Auch unsere Sehgewohnheiten werden immer wieder ‚revolutioniert‘. Das vermag ebenso sehr Folge von technologischen Innovationen zu sein, die jedoch niemals *immanentistisch* gedacht werden dürfen, wie von politischen Manipulationen, die mehr oder minder intentional respektive vorbewußt vorgenommen werden können. Und all das unterliegt, wie schon angedeutet, der Steuerung durch aktuelle global-politische Atmosphärik. Es ist offenkundig, daß restaurative oder reaktionäre Phasen ‚Revolution‘ anders setzen als utopische oder *progressistische*. Gerade aus diesem Grund möchte ich noch kurz auf zwei andere Filme eingehen, die die ‚Vor-‘ und ‚Nachgeschichte‘ der Französischen Revolution thematisieren und die ihrerseits schon wieder fast zwei Dezennien zurückliegen.

Bertrand Taverniers superber Film *Que la fête commence*³⁹ spielt Anfang des 18. Jahrhunderts, als der noch minderjährige König durch den *régent de France*, Philippe d'Orléans, unterstützt von seinem Kardinal Dubois, vertreten wird. In einer fulminanten Schlußsequenz wird dargestellt, wie Philippe und Dubois, frühmorgens auf ihrer *rentrée* nach einer Orgie, unwillentlich mit ihrer Equipage einen Tod verursachen. Sie töten ein Kind, den kleinen Bruder eines Bauernmädchens. Diese junge Frau erweist sich sehr bald wiederum als eine *Figuration*, eine Verkörperung von *France*, ist also ‚Marianne‘. (Es bedürfte einer eigenen Arbeit, diese Supposition nachzuweisen, obzwar, empirisch betrachtet, das Sehen des Films bei fast allen Zuschauern diesen Eindruck erweckt, sofern

38 Vgl. dazu meine Arbeit: Zur Theorie und Praxis historischer Re-Präsentation, erscheint 1992 in einem Sammelband der Reihe *Film und Medien in der Diskussion* (Nodus Verlag, Münster).

39 *Que la fête commence*, Frankreich 1974, R: Bertrand Tavernier, S: Tavernier u. Jean Aurenche, K: Pierre-William Glenn, M: Philippe d'Orléans, A: Philippe Noiret, Jean Rochefort, Jean-Pierre Marielle, Christine Pascal, Marina Vlady u. a.

sie über eine gewisse historische Bildung verfügen – allerdings nur dann.) ‚Sie‘, wer immer sie sein mag, diese junge Bauersfrau, steckt die Kutsche in Brand, hebt den Kopf des toten Kindes und sagt zu ihm, es solle sich das Feuer ansehen, wie schön das brenne, und sie würden noch ganz andere Sachen in Brand stecken.

Gemäß der vorhin notierten Analysemuster müßte hinsichtlich dieser fulminanten letzten Sequenz des Films bei den visuellen Codierungen vor allem die ausgeprägte Dynamik genau untersucht werden. Sowohl die Kamera als auch die Akteure/Actrizen sind in unausgesetzter Bewegung; die ‚Choreographie‘ dieses Ballets von photographischer Apparatur und Schauspiel läßt sich fraglos dekonstruktiv in ihre einzelnen Elemente und Phasen zerlegen; in mancher Hinsicht der ruhende Pol dieser Sequenz ist die junge Hure (Christine Pascal), die Vertraute des *régent*, die von der jungen Bauersfrau ‚zum Sehen gezwungen‘ wird: Auch Du, meine Liebe, sollst das sehen, heißt es. Von der akustischen Codierung her erfolgt ein Authentifizierungs-, aber auch Brechungseffekt dadurch, daß Musik Verwendung findet, die dem *régent de France* selbst zugeschrieben wird, sodaß hier die verschiedenen Ebenen oder Sphären von ‚Authentizität‘ durcheinandergeraten: Die Musik, normalerweise kaum bewußt rezipiert und eher als Hinzugegebenes betrachtet, ist ‚authentisch‘ und zeitgenössisch und drückt jenes Syndrom der *ethico-aesthetics* aus, das „a very characteristic expression of the social transformation which assumed revolutionary dimensions by the end of the 18th century“ ausmacht⁴⁰; das auf dem *effet du réel* beruhende Bild (die Sequenz) zum anderen ist indessen simulatorisch, ohne deshalb seinen Realitätscharakter für das Publikum einzubüßen („es geschieht ja“).⁴¹

Ebenfalls 1974 drehen die Brüder Taviani *Allonsanfàn*⁴², in dem die Revolution retrospektiv noch immer der absolute Fluchtpunkt aller Wünschbar-

40 Ernst Wangermann, *Revolution in music – music in revolution*, in: *Revolution in History*, hg. von Roy Porter, Cambridge 1986.

41 Anhand eines Films zur *Nachgeschichte* kann ich immerhin auf eine eigene Arbeit verweisen, die mich der Pflicht enthebt, mich abermals unter Hinweis auf Platzrestriktionen für das Fehlen umfassenderer Analyse entschuldigen zu müssen, eine Arbeit, die auch eine genaue Notation („*découpage et dialogue in extenso*“) der hier interessierenden Schlußsequenz aufweist. Zur Dialektik von Wahrer und Erträumter Geschichte, in: *Doxa. Philosophical Studies 14/ Semiotische Berichte 12*, (1988), 135–146.

42 *Allonsanfàn*, Italien 1974, R: Paolo u. Vittorio Taviani, S: dieselben, K: Giuseppe Ruzzolini, M: Ennio Morricone, A: Marcello Mastroianni, Lea Massari, Mimsy Farmer, Laura Betti u. a.

keiten und Wunschvorstellungen ist. Dieser Film – sein Titel beruht auf einer Verballhornung von *allons enfants*: so heißt der einzige Junge einer revolutionären Gruppe in der Zeit der Restauration (der Film spielt um 1815), der also nach der Revolution geboren ist – handelt bereits von der verlorenen, eingebüßten Revolution, den *chances manquées*. Es geht um das, was heutzutage in Zusammenhang mit den Modernismus-/Postmodernismusdebatten vielfach mit Formulierungen wie: nicht eingelöste Aufklärungs-, Vernunft- oder Revolutionssehnsüchte, -projekte oder -pläne umschrieben wird.⁴³

Der junge Mann *Allonsanfàn* erzählt dem Haupthelden (Marcello Mastroianni) des Films in einer Erzählung den Verlauf der Geschichte, immerhin einer ‚Mikrogeschichte‘, wie sie die Gruppe der Revolutionäre immer leidenschaftlich herbeigesehnt hat, woran ‚Mastroianni‘ jedoch nicht mehr zu glauben vermag; die Schilderung (es handelt sich übrigens wiederum um die Schlußsequenz) fällt jedoch so anschaulich aus, daß er wider besseres Wissen schließlich doch glaubt, was ihm erzählt wird. Und eben diese Erzählung wird von den Tavianis ins Bild gebracht, die ‚visuelle (Schein-)Evidenz‘ macht etwas glaubhaft; auch die Filmzuschauer können an etwas glauben, das sie zwar sehen, das aber nicht wirklich statthat(te) und ihnen nur vorgegaukelt wird; die Mikrogeschichte wird erdichtet und auf die ‚Große Geschichte‘ bezogen, von der unterstellt wird, sie entwickle sich nun endlich den revolutionären Wünschen entsprechend (also nicht sich vollziehende Restauration, sondern endlich gelingende Revolution) – mit einem Wort: Bilder können lügen.

Die Wirklichkeit und ihre Bilder

Kehren wir anhand dieses Schlagworts in die Zeit der Französischen Revolution im engeren Sinn zurück. Auch *La Grande Peur* im ersten Revolutionären Sommer ist ein falsches, quasi verlogenes Bild, eine den Tatsachen kaum entsprechende Einbildung, beruht auf einer kollektiven Angstpsychose der Bauern, nicht jedoch auf ‚realistischer‘ Einschätzung einer objektiv völlig ermeßbaren Lage. Ähnlich hatte die Bevölkerung zunächst kein ‚objektives‘ Wissen von

43 Vgl. dazu Georg Schmid: Geschichtsbilder und die „unendliche Schreibbarkeit“. Asymptomatologie diabolischer Argumente, in: Jacques Le Rider u. Gérard Raulet, Hg., Verabschiedung der (Post-)Moderne? Eine interdisziplinäre Debatte, Tübingen 1987, 293–309.

den Fluchtplänen Ludwig XVI., sondern nur Annahmen, Vorstellungen davon. Daß sie sich schließlich als richtig erwiesen haben, entspricht nicht zuletzt der Mechanik der sich selbst erfüllenden Prophezeiung. Drittens verweise ich auf das Enigma von Vendée und Bretagne, die sich der Revolution widersetzen, indem sie sich ein anderes Bild von ihr machen als Paris oder große Teile des Südens oder des Zentralmassivs. Einbildung und Anschauung gleiten auch im ‚Realen der Geschichte‘ immer wieder ineinander und durcheinander; es wird klar, wieso in humanwissenschaftlichen Debatten in Frankreich immer wieder darauf insistiert wird, daß das Imaginäre in gewisser Hinsicht ebenso real sei wie das Reale.

So erscheint es auch folgerichtig, wenn sich seit einiger Zeit das Interesse an der Französischen Revolution in solchem Ausmaß den Bildern, den Einbildungen, dem ‚Imaginären‘ und den ‚Imaginationen‘ zuwendet. Die Bilder, die die Radikalen vom Volk entwarfen, meint Lynn Hunt, seien sowohl spannungsgeladen als auch ambivalent gewesen; sie (die Radikalen) hätten das Volk dazu aufgerufen, sich selbst anzuschauen (!), um die Kraft seiner Dynamik zu erkennen.⁴⁴ Was das Bizontennarium von 1989 betrifft, ist es seinerseits stark in Zeichen der Imagerie, der Bilderwelt, der kollektiven Imaginationen, der Inszenatorik, die allesamt auf jene Ambivalenzen zurückverwiesen, gestanden (es wäre in diesem Zusammenhang vonnutzen, dem von Jean-Paul Goude inszenierten Champs-Élysées-Défilé genau nachzugehen, weil hier – bei allen Einschränkungen hinsichtlich eines an den Rand des Kitsches gelangenden Triumphalismus – das Spielerische und der alte revolutionäre Anspruch des Universalen Leitprinzipien waren).

Indem sich die französischen Geschichtswissenschaften mehr und deutlicher anthropologischen, psychoanalytischen oder semiologischen Vorgangsweisen zugewandt haben als andere, sieht auch die französische Mentalitätsgeschichte etwas anders aus. Sie orientiert sich mehr als anderswo an den Vorstellungen und Einbildungen von Kollektiven. Aber mit dem Programm, kollektives Imaginäres zu erforschen, hat man es erfahrungsgemäß schwer.

Wählen wir ein gut untersuchtes Beispiel aus der Zeit um 1789. Schon vor '89 kann in der bildlichen Darstellung des französischen Königs eine Verschlechterung, eine Degradation, verzeichnet werden. Interessanterweise läßt

44 Lynn Hunt, *Symbole der Macht, Macht der Symbole. Die französische Revolution und der Entwurf einer politischen Kultur*, Frankfurt am Main 1989, 143 f.

sich nachweisen, daß sie ab Sommer '89 nur unwesentlich weiter verfällt und dann erst wieder ab der mißglückten Flucht nach Varennes katastrophal wird. Ludwig XVI. wird in der Regel als Schwein dargestellt. Nun erscheint das aus heutiger Sicht – und von der deutschen Sprache her – ein klarer Sachverhalt, bis hin zur Banalität. Aber das ist natürlich anachronistisch. Bei näherem Hinsehen zeigt sich nämlich, daß dieser Darstellung andere Absichten und mit-schwingende Bedeutungen, also Konnotationen, zugrundeliegen. Ein wenig dem Allegorischen entsprechend, müssen wir uns zunächst bewußt machen, daß Personendarstellungen im 18. Jahrhundert häufig durch Rückgriff auf Tiere (oder Tiersymboliken) erfolgten, die keineswegs immer böse und abwertend gemeint waren. Weiters läßt sich feststellen, daß das Schwein vor '89 bisweilen als bedrohlich dargestellt wurde. Annie Duprat ist vorbehaltlos zuzustimmen, daß die Karikatur nicht zuletzt auf einer kollektiv-unbewußten Umkehr beruhe. Aus dem üblicherweise zahmen und harmlosen ‚Haustier‘ wird also sein Gegenteil, und so wäre es schon plausibler zu sagen, hier werde Ludwig XVI. als Monster dargestellt.⁴⁵ Eine hingegen nachgerade realistische Komponente besteht darin, daß Ludwig XVI. Tafelfreuden, vor allem in Mengenhinsicht, bekanntlich sehr zugetan war, also sein eigenes Mastobjekt oder -tier war. Die Aussage des Volkes lautete: „Je me suis ruiné pour l'engraisser, la fin du compte, je ne sais qu'en faire“.⁴⁶ (s. Abb. 4⁴⁷) Lösen wir also die Schweinebilder so auf – dechiffrieren, decodieren wir sie nach allen Regeln der Bildanalysekunst –, daß einer verifizierbaren Realität (der König ist fett und hat einen sehr starken Appetit) schließlich eine Vorstellung von Ludwig XVI. als inkompetentem, widerwärtigem und nutzlosem König entspricht, der völlig unfähig ist, seiner Verantwortung gerecht zu werden, erkennen wir schließlich auch den sozial handlungsleitenden Charakter von ‚Bildern‘.

Der Revolutionär definiert sich wesentlich aus seinem Status als Angehöriger einer ‚Masse‘. Anders ausgedrückt: er ist, trotz der revolutionären ‚Führer‘ wie Marat, Danton oder Robespierre, ein Anonymus. Dementsprechend wird bildlich eine ‚allgemeine‘ Figur, genauer: eine generelle Person(nage) ‚beschrieben‘. Die Körper werden in den bildlichen Darstellungen so stilisiert, daß sie

45 Vgl. dazu Annie Duprat, *La dégradation de l'image royale dans la caricature révolutionnaire*, in: *Les images de la Révolution Française*, wie Anm. 11, 167–175.

46 Dazu gibt es durchaus Varianten, vgl. ebd., 170: „Il m'a tant gagné pour s'engraisser / Il est si gras qu'il en est ladre / Je reviyens du marché / Je ne sais plus qu'en faire“.

47 Entnommen: Duprat, *La dégradation de l'image royale*, wie Anm. 45, Bildanhang.

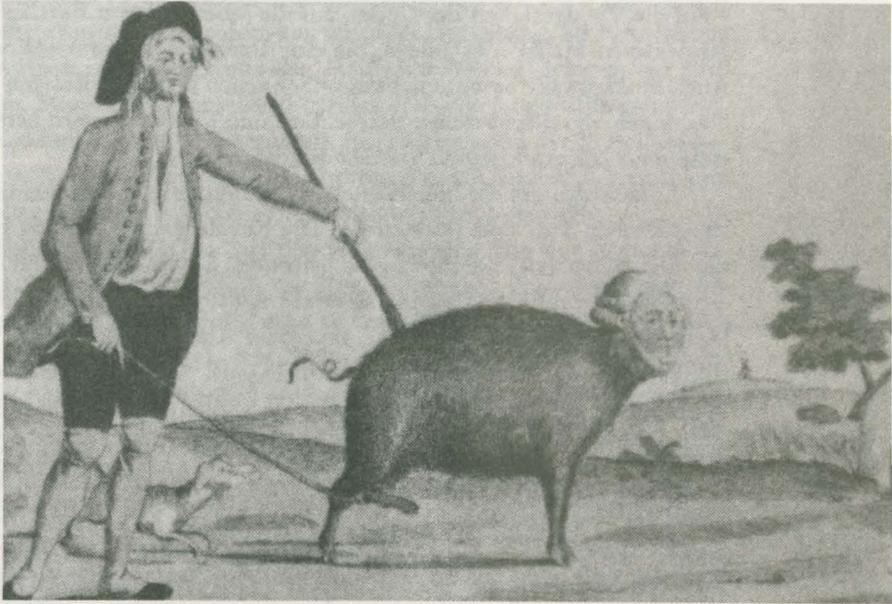


Abb. 4

einen Aussagewert besitzen, der nie nur *ein* Individuum betrifft, sondern Gruppen, Kasten und Klassen von Individuen. Mit einem Wort: der Mensch gerät zum Typus.

In der bildlichen Darstellung ist das in aller Regel ohnehin zwingend; die Ausnahmen stellen die Portraits und diejenigen Karikaturen dar, die jemanden Spezifischen meinen. Politische, kulturelle oder soziale Schwierigkeiten können hinfert durch Rekurs auf einen bestimmten Typus oder auf Typologien dargestellt werden. Revolutionär *und* Konterrevolutionär werden, freudianisch gesprochen, durch Rücksicht auf Darstellbarkeit, vermöge Übertreibung, Überzeichnung sichtbar und namhaft gemacht. Das Hervorheben und *Outrieren* von Groteskem, Bizarrem, Absurdem, also bestimmter signifikanter Züge, ermöglicht es, dieses Ziel zu verfolgen; beim ‚Schweinekönig‘ erfolgt dadurch das ‚Umlegen‘ von grotesker Physis auf anomale politische Verhältnisse. Grundsätzlich ergibt sich die Erkenntnis, daß in der Imagerie der Revolutionszeit der Gegner immer – egal welcher, egal aus welcher Perspektive – als physisch monströs dargestellt wird: eine perfekte Verkreuzung, die natürlich unter Umständen zu gegenseitiger Neutralisierung der bezweckten Aussage führen kann. Wir müssen also insistieren – und bei ‚Genres‘ wie der Allegorie wird es besonders deutlich

– auf die Vieldeutigkeit der Codes, auf die (ebenfalls von Barthes befundenen) ‚projektiven Macht‘ des Bildes, die eine Unzahl von Konnotationen freisetzt. Auch Mukarowsky betonte ja bekanntlich schon den konnotativen Wert der Bedeutungen, die sich zwischen Betrachtern und Hervorbringern herstellen, wobei erstere als Mitproduzenten gedacht werden müssen.

Es geht also um die Indienstellung, Benützung, ‚Instrumentalisierung‘ aller bildlichen Vor- und Darstellung. Die Revolutionäre in Paris bemühen sich um eine Bilderwelt, die ihre Sache befördert. Sie finden es zurecht nötig, eine eigene Emblematisierung und eigene *sichtbare* Kultformen zu entwickeln, eine neue Mythologie eben und eine neue Imagerie. Aber in aller Regel kommen die Bildbotschaften ohne Sprache doch nicht aus. Auch hier zeigt sich die enge Vermählung von Schrift und Bild. Die Darstellungen sind meist nur verständlich, wenn auch auf Textliches rekurriert wird.⁴⁸ Schon einige Titel von emblematisch angereicherten Bildern vermögen das zu veranschaulichen. *Der Triumph des Französischen Volkes, Die Französische Verfassung, Die Lyoner Rebellion, besiegt durch den Geist der Freiheit, ‚Die‘ triumphierende Frankreich, die mitten im Krieg die Wissenschaften und die Künste ermuntert...* In diesen Botschaften ist also, wie der Lyoner Emeritus Louis Trénard zurecht hervorhebt, das Wort durchaus auch von Bedeutung.⁴⁹

Warum also dann überhaupt Bilder? Nicht zuletzt deshalb, weil die Bevölkerung noch wenig alphabetisiert ist und durch den religiösen Umgang mit Bildern an die Bildsprache gewöhnt ist, die dazu dient, Botschaften durch Illustrationen zu vermitteln. Die noch relativ mangelhafte Durchdringung Frankreichs durch die Schrift ist durch die Forschungen von Certeau blendend belegt; zu denken ist an *La fable mystique*, aber vor allem auch an *Une politique de la langue* (gemeinsam mit Revel und Julia verfaßt)⁵⁰, woraus deutlich wird, wie schwierig es für Pariser Revolutionäre gewesen sein muß, ihre Traktate so abzufassen, daß sie in der Provinz in properer Form wahrgenommen, also ‚entziffert‘ werden konnten. Die Übermittlung religiöser Botschaften durch das Bild ande-

48 Vgl. dazu Lynn Hunt, die auf dieses Dilemma verweist, wenn sie sagt, daß die abstrakten Allegorien seitenlange Erläuterungen nötig hatten, die nur jenen verständlich waren, die einen komplizierten Text zu lesen verstanden, vgl. Hunt, *Symbole der Macht*, wie Anm. 44, 144 f.

49 Hunt, *Symbole der Macht*, wie Anm. 44, 100.

50 Michel de Certeau, Dominique Julia u. Jacques Revel, *Une Politique de la langue. La Révolution française et les patois: L'enquête de Grégoire*, Paris 1975; Michel de Certeau, *La fable mystique, XVI^e–XVII^e siècle*, Paris 1982.

rerseits wies eine sehr lange Tradition auf. Sie ist schließlich auch hinsichtlich der Französischen Revolution insofern von zentraler Bedeutung, als Robespierre sehr an der Aufrichtung eines Kults des ‚Höchsten Wesens‘ gelegen war (das wird in Wajdas *Danton* angesprochen). Diesem *être suprême* wurde gehuldigt, indem man die Momente der Transzendenz, des Heiligen und der Moral hervorhob, die jedoch ikonographisch untermischt wurden mit Natur, Vernunft und Freiheit – die ternäre Struktur dieses Dispositivs ist unübersehbar.

Es ist offenkundig, daß das mit den Vorstellungen von den Ständen zusammenhängt. Vor allem zu Beginn der Revolution geht es ja eben ganz wesentlich auch um den *Tiers État* – eine zentrale Frage, am deutlichsten sich abzeichnend in Siéyès' Traktat, was denn das sei, der Dritte Stand. Diese ternäre Vorstellung der Gesellschaftsordnung hat eine außergewöhnlich lange (Vor-)Geschichte: Denken wir nur an Dubys großes Buch über die drei Ordnungen, in dessen Untertitel ja nicht zufällig von ‚Imaginärem‘ die Rede ist.⁵¹ Hier haben wir also wieder diesen Schlüsselbegriff. Duby meint ja, daß es hier um eine mentale Vorstellung einer trifunktionellen Gesellschaft gehe, die allem Druck der geschichtlichen Entwicklung widerstanden habe und bis heute nachweisbar sei.⁵²

Letztlich geht es um komplette Inszenatoriken, nicht darum zuletzt, Kult und Fest zu verbinden. Mona Ozouf hat die Wichtigkeit des revolutionären Festes expliziert⁵³ (und wir sollten von hier aus an das 1989er-Spektakel auf den Champs-Élysées zurückdenken); das Fest, zum Revolutionskult gewandt, wird also intentional inszeniert, geht eines Teils seiner ‚Spontaneität‘ (auf der die ‚Wilden Feste‘ zunächst beruht haben) verlustig, indem es sich politischem Zweck verpflichtet. Damit wird aber letzten Endes auch die Wirklichkeit inszeniert – und durch die Inszenierung verändert.

Es beginnt ein heute kulminierender Prozeß. Wir sehen hier bereits alles versammelt, was dann im 19. und schließlich vor allem im 20. Jahrhundert das Spektakel ausmachen wird: die Menge, in unserem Fall, 1789 folgende, die revolutionäre, die an Theater und Kino (aber auch an Stadion und Aufmarsch) gemahnende Inszenatorik des Festes (das den barocken Festen verpflichtet ist und im 20. Jahrhundert bis zur *Fête de l'Humanité* oder dem Volksstimme-

51 Georges Duby, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris 1978.

52 Vgl. dazu Robert Chagny, *La symbolique des trois ordres*, in: *Les images de la Révolution Française*, wie Anm. 11, 275–281, vor allem 275.

53 Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire, 1789–1799*, Paris 1976.

Fest in Wien seine letzte Fortsetzung finden wird), kurzum die Verbildlichung, Anordnung und Inszenierung komplexer Ereignisse, ihre Zusammenfassung sozusagen zu einem überschaubaren, kommensurablen und ‚konsumierbaren‘ Ensemble von Bedeutung, welches kollektiv als Ereignis faßbar wird.

Kulisse, *trompe l'oeil* und Kult der Inszenierung

Es erscheint also nur logisch, daß die Revolutionäre in Paris versuchen, eigene Emblematisierungen und eigene sichtbare Kultformen zu entwickeln, eine neue Mythologie und eben eine neue Imagologie oder Imagerie zu kreieren. Analoges gilt für die Pläne zu Bauwerken, für die gesamte Revolutionsarchitektur: Sie sind bestimmt von einem Darstellungswillen, der dem der Kirche in seiner Absicht, eine Botschaft zu vermitteln, um nichts nachsteht, aber auch noch vernünftig machen und aufklären will. Das trifft auf Bilder im engeren Sinn ebenso zu wie auf die Projekte von Bauwerken.

Das Erleben von Architektur (und schon das Betrachten architektonischer Entwürfe) setzt eine Art Investition durch den Betrachter voraus, so wie auch das Bild gewissermaßen vom Betrachten ebenso lebt wie durch den Umstand, daß es geschaffen worden ist. In gewisser Weise läßt sich das als Dialektik von Vorstellung und Darstellung beschreiben. Jedes ‚Bild‘, von der simpelsten Miniatur oder Vignette bis zum komplexesten Film oder multimedialen Spektakel wird gleichsam sozial akquiriert durch kollektive Betrachtung, von der es scheint, daß sie den energetischen Input darstellt, der immer wieder neuerlichen Ansporn zu weiteren darstellerischen Leistungen gibt. Intuitiv scheint das von den 1789er-Revolutionären gespürt worden zu sein; die Feste, für die auch Gebäude geschaffen werden sollen, haben die Sozialenergien zu bündeln und dergestalt zu weiteren auf diesem Kreislauf fußenden Kreationen beizutragen. Durch theatralische, architektonische, ganz allgemein bildhafte Inszenierung soll das Reale gestaltet, *umgestaltet* werden.

Ein solches ‚Umgießen‘ ließe sich vermutlich im angestrebten, aber kaum mehr durchgeführten Übergang von bestimmten alten Bauformen zu neuen nachweisen (der Turm als solcher etwa scheint kaum mehr auf, erscheint substituiert von der – kommutiert zur? – Kugel, die, wie wir gleich noch sehen werden, Boullée so teuer war). In der Imagerie der Französischen Revolution spielt ja die Festung, das Schloß, die Burg – und damit der Turm – keine geringe

Rolle. Das erscheint auf Anhieb logisch, wenn man an die Bastille denkt. Diese Bauwerke, als ‚Symbole‘, haben natürlich die unterdrückte Bevölkerung traumatisiert (und zwar unzweifelhaft in der Provinz mehr als in Paris). Sie stehen buchstäblich für Feudalismus, Willkür, permanente Gefahr der Einkerkung.⁵⁴ Wenn man die Burg- und vor allem die Turm-Motive im einzelnen verfolgt und nachzeichnet – ich beziehe mich neuerlich auf die Forschungen in dem Band *Les images de la Révolution Française* –, fällt es einem nicht schwer, Michèle Menards Schluß zuzustimmen, daß die Bastille, als Prototyp der karzeralen Türme, gestürmt – also betreten – werde, um damit das alte System zu stürzen, also zu verlassen.⁵⁵ Der symbolische Akt des Sturms auf die Bastille bestehe darin, daß eine ‚Inversion‘ vorgenommen werde; das ‚Turm-System‘, dieser Ort der Willkür und der Entrechtung, ist sozusagen das Scharnier, an dem diese Umstülpung erfolgt; ‚die Masse‘ ist damit als Gruppe schon durch diesen Akt mit einer nachgerade übernatürlich wirkenden Kraft ausgestattet, die Louis XVI. eigentlich bereits dadurch hinwegfegt.

Vieles von dem, was die revolutionäre Bewegung angestrebt hat, ist Projekt geblieben. Indessen sind Projekte eine ebenso ernst zu nehmende Quelle wie tatsächlich Ausgeführtes; besonders im Hinblick auf eine Architekturgeschichte wäre es absurd, nur die zustandegebrachten Bauwerke zu berücksichtigen und nicht auch die – aus welchen Gründen auch immer – abortiven Projekte. Im Gegenteil, sie sind, qua imaginäre Architektur, in mancher Hinsicht aufschlußreicher als das Errichtete. Der Phantasie sind weniger – beispielsweise finanzielle oder technische – Schranken gesetzt als der Ausführung eines Bauwerks oder eines Films; vernünftige politische Ordnungen sind auf dem Papier leichter zu ersinnen als in der Praxis auszuführen.

Es fallen aber auch konkrete Schranken. Die ‚Rekrutierung‘ der (potentiellen) Architekten ändert sich durch die revolutionären Ereignisse nicht unerheblich; zahlreiche noch vor kurzem Präferierte erscheinen kompromittiert; die Abschaffung des *système corporatif* gestattet es jedermann, etwa einem namenlosen Maler, der zuvor keine entsprechende Chance bekommen hätte, sich Architekt zu nennen und seine Entwürfe einzureichen. Damit ändern sich die

54 Vgl. dazu Michèle Menard, *Le château, la forteresse dans l'imagerie révolutionnaire*, in: *Les images de la Révolution française*, wie Anm. 11, 291–297.

55 Ebd., 293.

Formen der Wahrnehmung ebenso wie das Wahrzunehmende, das ja nun anderer Programmatik entspricht, um den Zielen der Revolution zu entsprechen.

Das Abwesende und das Täuschende spielen dabei entscheidende Rollen. Ersteres ist vornehmlich vermöge des Umstands gegeben, daß die meisten Projekte tatsächlich in *statu projectandi* verharren, drückt sich vielleicht in den zahllosen Bezügen zu teils neu kombinierten Symbolelementen, vor allem aus der Antike, am deutlichsten aus: Insonderheit Etienne-Louis Boullées Entwurf *Zenotaph für Newton* drückt im übrigen dieses Spiel mit dem Abwesenden besonders anschaulich aus.⁵⁶ Das ‚Täuschende‘ wird vor allem ablesbar an den zahlreichen an *coups de théâtre* gemahnenden ‚offiziösen‘ Festen, die durch inszenatorische Kunststücke die Verankerung der Revolution unterstreichen. „Au travers des nombreux et étonnants simulacres véhiculés dans les fêtes, les décors en trompe-l’œil grandeur nature et les statues vivantes, dont la moindre n’a pas été celle de la Raison, qui sous la forme d’une actrice contemporaine est amenée en triomphe dans la salle de la Convention et assise à coté du président, lors de la fête de cette 20. Brumaire de l’an II, la révolution jacobine a été à la hauteur du souhait (...) de créer une fête qui n’aurait eu aucun précédent, à la hauteur d’une Révolution ’qui n’a pas d’exemple‘.“⁵⁷

In der Tat wird das Inszenatorische, das Theatralische der Revolution alenthalben deutlich; die hier reproduzierte Gravur von Claude-Nicolas Ledoux *Coup d’œil du théâtre de Besançon* summiert es gewissermaßen (s. Abb. 5⁵⁸), indem sie ausdrückt, daß der Blick insgesamt neu definiert wird, nicht nur der Objektbereich des Blickens; das Ineinander von biologischem (aber privatem) Wahrnehmungsapparat und sozialem (also öffentlichem) Raum wirkt als Definition neuer Bezüge zwischen Individuum und Gesellschaft, die durch die Verständlichkeit der Bilder ermöglicht und geregelt werden.

Hören wir aber auch den (durchaus revolutionäre Phantasmagorie ausdrückenden) Auftrag, den die girondistische Stadtverwaltung von Lyon Jacques-Louis David gibt (*Le triomphe du peuple français*), der sich wie eine Regieanweisung liest: „Auf den Trümmern des Thrones der Koloß des hingestreckten

56 Vgl. dazu Jean-Pierre Moilleseaux, „Il faut concevoir pour effectuer“, architecture et projet dans l’oeuvre d’Etienne-Louis Boullée, in: Les architectes de la liberté, 1789–1799, Paris 1989, 3–25.

57 Claudine de Vaulchier, Iconographie des décors révolutionnaires, wie Anm. 56, 255–280, hier 266.

58 Entnommen Les architectes de la liberté, wie Anm. 56, 361.

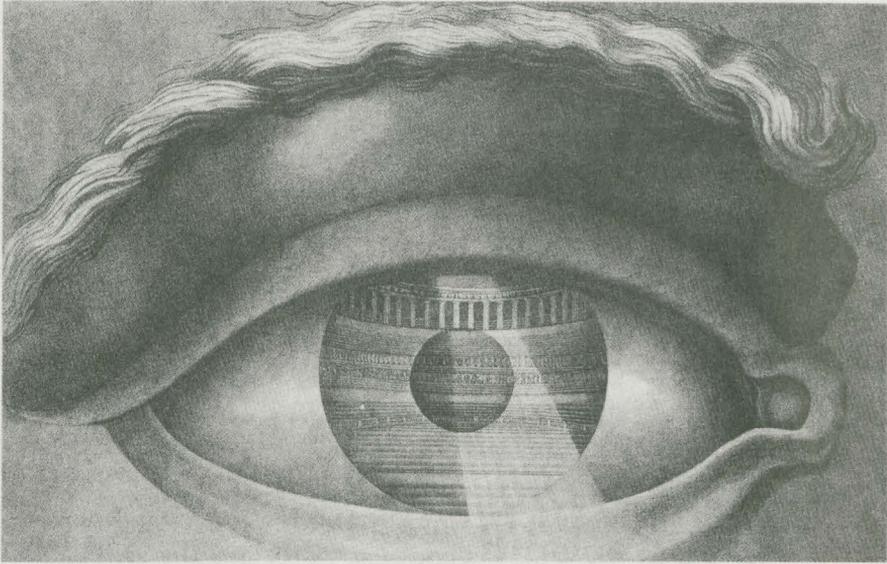


Abb. 5

Königtums, gestorben unter den Füßen des Volkes. An seiner Seite, von ihm gestützt, liegt eine Krone, die das Datum des 10. Augusts trägt, auf einer Halbsäule. In der Höhe teilt die Philosophie die Wolken, die bisher die von der Zeit geleitete Wahrheit verborgen haben. Die Zeit projiziert mit ihrem Spiegel einen feurigen, immensen, blendenden Strahl, der den Fanatismus, die Verbrechen, den Verrat und die Leichtgläubigkeit in die Flucht schlägt“. Und 1793 wird David vom *Comité de salut public* eingeladen, die Talente und die Kräfte anzuwenden, die ihm zur Verfügung stehen, um die Gravuren und Karikaturen zu vermehren, die geeignet sind, die allgemeine Geisteshaltung zu erwecken und bewußt zu machen, wie grausam und lächerlich die Feinde der Freiheit oder Republik sind.⁵⁹

Das Unverständnis gegenüber den Bildern

Diese Bilderwelt, ihre Inszenierung und das massenhafte Interesse daran verwundern uns kaum angesichts der eben angestellten Erwägungen. Wir können

⁵⁹ Trénard, wie Anm. 11, 106.

von einer visuellen Polygraphie reden, wie sie etwa das Pantoskop bietet. In der – noch zu schreibenden – ‚Geschichte des Sehens‘ (Barthes forderte eine Geschichte der Formen, nicht nur der Inhalte. Ebenso gilt es, eine Geschichte des Sehens und nicht bloß eine des Gesehenen zu fordern.) bietet das Pantoskop, das es in vielen verschiedenen Varianten gibt und das in manchen Sprachen bezeichnenderweise auch Neue Welt (eben dieses sehen wir in Scolas *Notte di Varennes* zu Anfang und am Ende) genannt wird, Ein- und Ausblicke ins Unbekannte und Rätselhafte, aber auch ins nahe Interessante und Wichtige, indem es dieses zusammenfaßt, inszeniert und für alle begreifbar ‚beschreibt‘ – indem es, paradoxerweise, verbildlicht. Mit einem Wort: die Zusammenhänge werden bildhaft durch Raffung sichtbar gemacht.

Laterna magica, Wunderkammer, Panorama etc. entstehen im 18. Jahrhundert (in den zwanziger, vor allem dreißiger Jahren) weniger als Kuriosum, um die Neugierde zu befriedigen, als um – wie man eben auch zu sagen pflegt – die *mondi nuovi* umfassend sicht- und begreifbar zu machen. Die Verständlichkeit wird also durch die Entwicklung – so die Hypothese Brunettas⁶⁰ – einer international und -kultural verständlichen Bildsprache erzielt, der die kinematographische um 1900 logisch nachfolgt.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts können wir eine ungeahnte Multiplikation der Bilder konstatieren, in einer Bildsprache resultierend, die die Verständigung unter allen Menschen dieser Erde ermöglichen soll. Auch hievon finden wir folgerichtig ein Echo in der Französischen Revolution, und wir bemerken, daß dies auch im Zusammenhang steht mit den Bemühungen des 17. Jahrhunderts, eine allgemein verständliche Universalsprache zu (er-)finden – denken wir nur an Descartes oder Comenius, Leibniz oder Athanasius Kircher. Viel spricht dafür, daß die Bildsprache als die eigentlich universale empfunden wurde.

Wenn wir im 17. Jahrhundert noch ein wenig weiter zurückblenden, sehen wir aufgrund präziser Forschungen deutlich, daß damals gedacht wurde, Botschaften seien verrätselt besonders gut mitzuteilen. Das steht in krassem Gegensatz zu heute. Heute denkt man ja, alles habe simpel zu sein und müsse daher simplizistisch erklärt werden können; jede Komplexität sei überflüssig-

60 Ich folge dabei seinen Darlegungen, wie er sie über Einladung von *Sigma. Salzburger Gesellschaft für Semiotologie* in einem Gastvortrag an der Universität Salzburg 1989 entwickelt hat; in diesem Kontext fiel auch das Wort von der ‚Internationale der Bilder‘, wozu es die Abwandlung *united visions* gibt.

ges esoterisch-elitäres Glasperlenspiel. Diese ‚intellektophobe‘ Haltung stimmt weder mit pädagogisch-mnemotechnischen Erkenntnissen noch mit den Auffassungen der Verzückerung angesichts der Bilderwelten überein.

Wenn zum Dechiffrieren von Bildern ein gewisser Aufwand nötig sei, dachte man, sei der Erkenntnisgewinn umso höher und von ungleich längerer Dauer. So entstand eine durchaus verschlüsselte Bildersprache, die sich, wie die neuesten Forschungsansätze zeigen, bis in den heutigen Film fortsetzt. Diese Bildersprache brachte das optische Schaustellergewerbe hervor, das übrigens auf das Gewerbe des Schmieds rückführbar ist. Und lange vor der Lumièreschen Erfindung gibt es Leute, die sich mit dem Schauplatz der Welt, dem Wunderwerk der Laterna magica, befassen: Gerolamo Cardano, Cesare Cesariano, Egnazio Danti, Daniello Barbaro, Giovan Battista della Porta, Johannes Schneider, Kircher, Nollet, Etienne Gaspard Robertson, Moigno und so mancher andere.

Die politische Gedanken- und Vorstellungswelt der Französischen Revolution wurde nicht zuletzt deshalb transportierbar – und das heißt auch: exportierbar. Die Revolution war nicht nur einbildbar – als Kopfgeburt gleichsam –, sondern gerade auch weil sie technisch darstellbar war. Die Laterna-Schausteller sind auch Propagandisten der Revolution: der technischen *und* der sozialpolitischen. Und so wird vielleicht auch die kollektive, die ‚soziale Erinnerung‘ an die Französische Revolution außerhalb oder diesseits der Geschichtsschreibung aufrechterhalten, was die Weiterexistenz des revolutionären Projekts unter Umständen überhaupt erst ermöglichen könnte – nicht zuletzt durch Lampadophon, Lamposkop, Luciphon oder Megaskop –, wengleich man in einer restaurativen, ja reaktionären, zunehmend sogar faschistischen Phase auch die gegenteilige Möglichkeit bedenken muß... Es wäre eine eigene Studie wert, wie ablehnend die gesamte angelsächsische (also angloamerikanische) Filmtradition gegenüber der Französischen Revolution, und nicht nur ihr gegenüber, eingestellt ist. Nicht alle, in der Tat nur wenige, Filme sind der Revolution gegenüber so positiv eingestellt (allerdings auch von keinem *Front Populaire* kommissioniert) wie Renoirs legendäre *Marseillaise* ...⁶¹

Es hat den Anschein, daß ‚die Bilder‘ – trotz der vermeintlich immer noch gegebenen Bildüberflutung, wie sie das Hollywood-System besonders deutlich

61 Frankreich 1937, R: Jean Renoir, S: Renoir, Carl Koch, Nina Martel-Dreyfus, K: Jean-Serge Bourgoïn, Alain Douarisson, M: Joseph Kosma, A: Pierre Renoir, Lise Delamare, Louis Jouvet, Maurice Escande, Aimé Clariond, Andrex u. a.

auszudrücken scheint – schon einmal auf mehr Verständnis gestoßen sind als heute. In gewisser Weise wäre es eine kleine, aber vielleicht nicht zu unterschätzende wissenschaftsgeschichtliche und -theoretische ‚Revolution‘, wenn wir ‚die Bilder‘ endlich in praxi als authochtone, genuine und originelle Quelle gleichsam eigenen Rechts betrachteten und nicht mehr günstigstenfalls als Illustration. Die Geschichten der Mentalitäten, des kollektiven Unbewußten, des Imaginären, die so bedeutsame Resultate zeitigen (können), finden in Gestalt der Bildquelle eine weithin – keineswegs gänzlich – ‚neue‘ Quelle, eine, mit der man anders umgehen kann und muß als etwa mit den vergleichsweise wohlvertrauten schriftlichen Texten.

Es geht um außergewöhnliche und bisher zu gering geschätzte Quellen von enormem Informationsgehalt und -reichtum. Sie sind immer noch unzureichend valorisiert. Die gesellschaftlichen Ausdrucksweisen und -modi, unser Gestus, Auftreten, das, was vorstellbar ist und sein darf: all das (und noch vieles mehr) zeichnet sich in den Bildquellen ab. ‚Imagologisch‘ analysiert und interpretiert können sie den historischen Forschungen neue, unbegangene Wege aufweisen. Es handelt sich um Quellen, die durch keine anderen ersetzbar sind; ihre Nichtberücksichtigung vermag nicht anderweitig kompensiert zu werden.

Die abendländischen Gesellschaften waren immer von einer Dialektik von Ikonolatrie (‚Bildanbetung‘), etwa unter katholischen Vorzeichen, und immer wieder aufflammendem Ikonoklasmus gekennzeichnet. Unter unseren Augen, aber ohne daß wir es wirklich wahrgenommen hätten, ergibt sich indessen seit geraumer Zeit eine neue Bildkultur, die vielleicht immer nur verdrängt und zurückgedrängt war, und die, so hat es den Anschein, im Kino – quasi in Gestalt des Kinos – fortgedauert hat. Die Überwindung dieser durchaus auch restaurativen ‚Bildverdrängung‘ vermöchte uns neue Einblicke zu ermöglichen in scheinbar vertraute Felder, sodaß es zu guter letzt wie ein Schock sein kann, wenn hinter der *façade* des als abgesichert geltenden positiven Wissens auf einmal das Rätsel, das Geheimnis, das noch Unerforschte sich undeutlich – aber erforschbar – abzeichnet. Diese Erforschung wäre umso wichtiger, als – in den Worten von Michel Thévoz – die Bilder in hohem Maß zu sozialer Aktion anregen: „(...) la peinture, à l’instar du cinéma, de la télévision ou de la presse illustrée d’aujourd’hui, induit des réflexes, prescrits des comportements, détermine de nouveaux rapports sociaux et (...) infléchit le cours de choses“.⁶²

62 Thévoz, wie Anm. 17, 13.