

Boris Roman Gibhardt

## „Time“/„Chronos“

[Encyclopedia Article]

[will be published in: *Lexikon der Revolutionsikonographie in der deutschen Druckgraphik 1789-1889*, ed. Wolfgang Cilleßen, Rolf Reichardt und Martin Miersch, Münster: Rhema 2014 (accepted; in press)]

»Ganze Jahrhunderte scheinen vor unsern Augen vorüber gegangen zu seyn!«<sup>1</sup> Mit Beschreibungen von Zeitwahrnehmungen dieser Art, die mehr Schilderungen eines kollektiven Gefühls als eines historisch konkreten Ereignisses sind, versuchen bereits die frühesten Geschichtsschreiber der Revolution, ihre Leser davor zu bewahren, in den Umbrüchen von 1789 nur die Änderung einer Regierungsform zu sehen. Der Einschnitt wird vielmehr als umfassend beurteilt. Es gehe nicht um den Wunsch eines Volkes nach anderen Herrschern, sondern nach anderen Gesetzen; die Revolution bilde daher mit Frankreich einen »einigen Leib« und sei in französischen Boden wie »eingewurzelt.«<sup>2</sup> Der Wechsel der Zeit wird geradezu körperlich erfahren. Seine solchermaßen ausgedrückte Ereignishaftigkeit und gesamtgesellschaftliche Universalität in der Sinneinheit von Raum, Zeit und Nation drängen zur erzählerischen Verarbeitung.

Doch die Plötzlichkeit des Geschehens verhält sich paradox zur Dauer des Vergangenen: Um das im Eingangszitat transportierte Gefühl ins Bild zu übersetzen, muss eine ereignishaft Bildsprache kreiert werden, die das Vergangensein des Alten vor Augen führt, die Erinnerung des Ancien Régime warnend wachhält und die »neue Zeit« als patriotische Errungenschaft im Bewusstsein verankert. Das reine Aufzählen-Können von Ereignissen, ihr Verzeichnen und Beschreiben ist damit nicht ausschlaggebend für eine bildliche Geschichtsschreibung, denn das Prinzip der Fortentwicklung selbst verlangt in sinnfälligen Symbolen nach Ausdruck. Historischer Sinn erwächst erst aus einer Strukturierung heraus,<sup>3</sup> wie etwa das Bild sie leistet. Denn es galt, zumal im Medium kommerzieller Druckgraphik, das Gefühl des Betrachters anzusprechen. Dieses aber leitet sich um und nach 1789 offenbar gerade aus der Pluralität und dichten Folge empirischer Ereignisse her. Bildlich kann daraus eine affektive Appellstruktur nur

---

<sup>1</sup> Antoine Etienne Nicolas Fantin-Desodoards: *Philosophische Geschichte der französischen Revolution von der Zusammenberufung der Notabeln bis zur Auflösung der National Convention*, Jena u.a. 1797, Bd. 2, S. 386.

<sup>2</sup> François Emmanuel Toulougeon: »Revolutionnaires Handbuch, oder moralische Gedanken über die politische Lage der Völker im Revolutionszustand«, in: *Neue Klio*, III/2, Sept/Okt. 1796, S. 108; Adrien de Lezay-Marnézia: *Ueber die Ursachen und Folgen der Revolution mit Bezug auf die Revolution Frankreichs*, Bern 1797, S. 17.

<sup>3</sup> Reinhart Koselleck u. Wolf-Dieter Stempel (Hg): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973, S. 560 (R. Koselleck).

entstehen, wenn eine Pluralität von bildgenerierenden Modi gleichzeitig präsent sind: die Vorher-Nachher-Dichotomie, Darstellungen politischer Übergänge oder die Umwertung einzelner Werte sind solche Ereignisformen, die durch motivische Überlagerung und Verkürzung die Erfahrung von Beschleunigung ins Bild übersetzen. Wo das Ereignis sogar die Bildsprache selbst verändert, wird das Vergehen der Zeit authentisch anschaulich. Allegorie und Mythologie sichern dabei die Hoffnung auf Dauer des revolutionären Wechsels und ikonographisch dessen Inszenierungen von nationaler Würde und universaler Wirkung. Die Kopräsenz des Alten und des Neuen im selben Bild erleichtert nicht nur das Verständnis des Wechsels, sondern inszeniert selbst eine Art Geschichtsschreibung, auch der Formensprache selbst; der Betrachter ist darin durch deren Nachvollzug aktiv eingebunden.

Die Revolution von 1789 ist, unabhängig von tatsächlich generationsübergreifenden Innovationen wie der Abschaffung des Feudalrechts oder der Einführung eines Code civil, von den Zeitgenossen als ein solcher Bruch erfahren worden.<sup>4</sup> Aus der engen Folge der Ereignisse musste sich wohl ständig die Erfahrung einer ›neuen Zeit‹ und damit einhergehend die Erwartungshaltung ergeben, dass die Zukunft etwas Neues bringe und entsprechend geplant werden müsse. Diese Grundhaltung schlägt sich in der Zeit-Darstellung der Revolutionsikonographie nieder, die entweder den erreichten Fortschritt und die Reformen in Denkmälern und Monumenten stillstellt oder aber für noch offene historische Prozesse ganz auf affektbesetzte Gestik ausgerichtet ist. Worin liegt die Einheit dieser Darstellungen ›neuer Zeit‹? In der Verzeitlichung und Historisierung der Darstellungsformeln selbst. Das allegorische Notationssystem samt seines Personals wird beibehalten, aber gegen die frühere Feudalverherrlichung gerichtet. Dabei entsteht das Problem, dass die Republik, anders als die Monarchie, nicht mit einem einzigen Symbol, etwa dem Herrscherkopf, repräsentiert werden kann; die republikanischen Werte sind auf Abstraktion angewiesen. Die konkreten Orte, und sei es die brennende Bastille, und die Märtyrer-Namen, sind zu stark an historische Einmaligkeit gebunden. Zeit – das ist gleichsam äußerste Abstraktion und, im Bewusstsein des Bruchs, zugleich konkrete Erfahrung. Den Bruch zu schildern, das Erloschene warnend in Erinnerung zu behalten und dem Handlungsdruck gerecht werden, indem neue Ordnungen, des Sozialen wie des Bildlichen, gesucht werden, ist daher das Ziel der Revolutionsikonographie um und nach 1789.

### *Chronos – Aktivierungen eines ikonographischen Gedächtnisses*

Ein Verfahren, den Bruch der Zeit in der Bildsprache selbst zu vollziehen, bestand darin, die tradierte ikonographische Fülle an Motiven auszuschöpfen, in die Darstellung aber Störungen und Entfremdungen einzuarbeiten, die unmittelbar den Perspektivwechsel signalisierten. Erst indem die karikaturhafte Verzerrung das gefühlsmäßige Erlebnis der Zeit anspricht, wird auch im

---

<sup>4</sup> Reinhart Koselleck u. Rolf Reichardt (Hg.): *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewusstseins*, München 1988.

aufklärerischen Sinn die Vernunft stimuliert, indem über die Vorführung des tradierten Bildmaterials zugleich sein Gewordensein bildkritisch reflektiert wird.<sup>5</sup>

Um welche Ikonographie handelt es sich im Einzelnen? Ein französisches Emblem des 16. Jahrhunderts<sup>6</sup> (Abb.1) versammelt beispielhaft das ganze Repertoire an Eigenschaften, die der Zeit als bildliche Entsprechungen über Jahrhunderte zukommen: eine alte kahlköpfige männliche Gestalt mit langem Bart, mit großen Schwingen am Rücken und kleinen Flügeln an den Sporen, mit Rädern an den Füßen und einer Waage in der linken Hand, eilt durch eine Landschaft. Ab der Renaissance wird die kraftvolle Körperlichkeit des Alternden eine Anspielung auf die Gleichzeitigkeit des Alters und die Erneuerungskraft der Zeit bedeuten. Doch gerade die aus Antike und Mittelalter tradierte Diskrepanz von Alter und Kraft, von Weisheit und Beschleunigung, von scheinbar menschlichem körperlichen Verfall und göttlichem Flügelwesen bewirkt auf den späteren Darstellungen des 18. und 19. Jahrhunderts eine ikonographische Spannung, die unterschiedlichste Abstufungen zulassen wird. Wenn das hohe Alter noch derart in Bewegung gesetzt wird, wenn der greise Gott sich noch zum Weltumlauf rüsten muss, wie in besagtem Emblem, dann muss die Welt aus den Fugen geraten sein. Im Bild ist es Chronos, die Verkörperung der Zeit, der die Gestirne mit sich fortreißt: »die Zeit vergeht und kehrt nicht wieder [...] und sie läuft so hastig, daß sie alles mit sich fortreißt«, so die Unterschrift. Der Griff nach den Sternen ließ sich in der Umdeutung des späten 18. Jahrhunderts als die vom Gott auf den Menschen übertragene Kraftaufwendung verstehen, mit der der Ordnung des Beständigen, dessen Bild hier die Landschaft ist, die subversive Ordnung des Wandels aufgezwungen wird. Vereinfacht gesagt, wird der Gott durch den handelnden Menschen ersetzt.

Denn wer im Jahr 1790 als revolutionär Gesinnter das Blatt *Le Tems donnant les cendres à la noblesse et au clergé* betrachtete (Abb. 2),<sup>7</sup> auf dem ein rasender Chronos wie ein Rache-Engel in Anspielung an Gottes Worte an den sündigen Adam, »Im Schweiß deines Angesichts wirst du dein Brot essen [...] Denn Staub bist du, und zum Staub wirst du zurückkehren« (1. Buch Mose 3, 19 ), das Abendmahl einer um den barocken Altar versammelten Gemeinschaft von Klerikern und Adligen sprengt, um ihnen mit der Asche ihrer verbrannten Privilegien das Büsserkreuz auf die Stirn zu setzen, durfte sich mit dem aus den alten Emblemen solcherart bekannten Zeitgott auch als *citoyen* in einer dynamischen Handlungseinheit verstehen – sei es als militanter Bilderstürmer oder als auf den Kraftakt des Gesetzes vertrauender Bürger. Am 17. 1. 1790 hatte die Nationalversammlung über die Zukunft des Klerus beraten, dem sie daraufhin zwar Unterhaltszahlungen bewilligte, aber nicht ohne die Kirche unter strenge Aufsicht zu stellen. Die

---

<sup>5</sup> Vgl. zu den Hintergründen Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993 und Ulrich Johannes Schneider: »Foucault und die Aufklärung«, in: *Das 18. Jahrhundert*, 1999, 23/1, S. 13-25 und wissenschaftsgeschichtlich Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*, München-Wien 1976. Die Zeit der Spätaufklärung nach Voltaire ist für Lepenies die Epoche eines Paradigmenwechsels des Bewusstseins weg von einer Verräumlichung und hin zu einer Verzeitlichung der Darstellungsformen.

<sup>6</sup> Gilles Corrozet, *Hacatographie* (1540), in: *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI u. XVII Jahrhunderts*, hg. v. Arthur Henkel u. Albrecht Schöne, Stuttgart 1967, Sp 1813.

<sup>7</sup> BC 982

Revolution, »die eine neue Epoche eröffnet«, »schreitet auf den Flügeln der Zeit«<sup>8</sup> und beflügelt auch den militanten Revolutionär. Erst als ikonographisch und allegorisch überhöhte avancieren die Zeichen eines historischen Ereignisses, der Überwindung der Feudalgesellschaft, zu universalen Zeichen der Zeit; erst durch die imaginäre Aufladung eines letztlich arbiträren Datums – das entsprechende Dekret der Nationalversammlung wurde am Aschermittwoch verabschiedet – lässt sich ein Zeitpunkt des Wandels mit dem religiösen Signum des Aschekreuzes versehen, das zuvor gerade als Zeichen der klerikalen Macht wahrgenommen worden war. Nicht mehr das schicksalshafte Vergehen einer sich dem Zugriff des Menschen ins Transzendente entziehenden Zeit ist hier Chronos' Sache, sondern das Setzen einer Zäsur in der Zeit aus politischem Wille heraus, wie die Abschaffung einer jahrhundertlang gültigen Rechtsform. Indem es die geschichtliche Tat mit der abstrakten Dimension der Zeit selbst in Einklang bringt, legitimiert das Blatt die Handlung, die es darstellt, auch historisch. Dass die Zeit nicht länger der Deutungshoheit der Kirche unterstellt ist, sondern sich gegen sie wendet und damit wieder in ihr ursprüngliches, dynamisches und ggf. zerstörerisches Recht zurückkehrt (zumindest so lange es, wie hier, der Sache der Revolution dient), zeigt gerade die Verwendung der archaischen Chronos-Gestalt an, angesichts derer die Dauer des Ancien Régime zu einem nunmehr bloßen historischen Intermezzo verblasst. Und doch wird die Zeit hier auch historisiert und ökonomisiert: Wer ihre Zeichen nicht zu lesen und zu nutzen weiß, wie auf dem Blatt der Klerus, wird bestraft werden, lautet der Imperativ. Moralisches Handeln richtet sich damit nicht länger an der Bibel aus; sondern moralisch ist, was die Zeit verlangt. Damit lenkt das Bild den Blick auf sich als Medium zurück, das die richtige Einsicht in der Zeit zu lehren können scheint. Auf diese Weise erlangt die Darstellung bzw. ihr Autor selbst eine Deutungshoheit über die Zeit, die im Ancien Régime so nicht möglich gewesen wäre.

Dass der Revolutionär mit der Zeit im Bund steht, inszenieren auch Blätter wie Gillrays *Der kranke Königsohn*,<sup>9</sup> auf dem eine jakobinische Verschwörerin am Bett des an Hybris erkrankten Souveräns dem sensenschwingenden Zeitgott zujubelt, oder in *Die alte Zeit ist vorüber*,<sup>10</sup> wenn der Bastille-Stürmer stolz mit dem siegreichen Chronos einherzieht. Auch dem nicht-militanten Betrachter, der von der Beschleunigungs-Erfahrung des Revolutionsgeschehens eher hätte eingeschüchtert werden können, wird auf diese Weise als Affekt des Bildes eine paradoxe Zugehörigkeit angeboten: nicht nur zu geschichtlichen Ereignissen und ihren Akteuren, sondern zu ihrer abstrakten Summe, der Zeit selbst. Die Identifikationsmöglichkeit des Menschen mit dem Zeitgott dürfte auch über die oft realistisch dargestellte entblöbte Körperlichkeit des Chronos gegeben sein, die so stark gegen die Stilsierung anderer Göttergestalten in allegorischen Verwendungen, wie Zeus oder Minerva, absticht. Denn Chronos ist nicht festgelegt in seinem Temperament, das gibt dem Gott etwas spezifisch Menschliches. Er kann, wie beschrieben, zürnen (Attribut dessen sind Sense und Rad), und er kann reflektieren (Attribut dessen ist die Sanduhr), er kann wahllos zerstören oder aber das mit der Zeit Gewachsene bewahren und

---

<sup>8</sup> *Le Peintre politique, ou tarif des opérations actuelles*, anonyme Flugschrift von 1789, zit. n. Rolf Reichardt: »Zeit-Revolution und Revolutionserinnerung in Frankreich 1789-1805«, in: *Die Zeit im Wandel der Zeiten*, hg. v. Hans-Joachim Bieber, Hans Ottomeyer u. Georg Christoph Tholen, Kassel 2002, S. 149-190. Vgl. zu weiteren Bildern der Zäsurideologie, ihren heilsgeschichtlichen Vorgaben und biblischen Mustern ebd.

<sup>9</sup> James Gillray: *The sick Prince*, Radierung, England 1787, BC 7373.

<sup>10</sup> Anonym : *Le tems passé n'est plus*, Radierung, 15,3 x 21,7 cm, BC 9115

studieren (Bild des Messens). Kein bestimmter lebenserhaltender Wert, wie, nach antiker Vorstellung, Kriegsglück, Ehe oder Jugend, steht unter seinem Schutz, sondern das moralisch neutrale, dadurch unberechenbare Prinzip der Zeit selbst, ohne das kein Fortschritt möglich ist.

So reicht dem Künstler des niederländischen Blattes *Past op!!!*<sup>11</sup> (Abb. 3) statt eines Zerstörer-Chronos ein mahnend auf die Zukunft deutender weiser geflügelter Greis mit Sanduhr und Sense, der im Begriff steht, den Vorhang vor der noch versteckten Zukunft zu lüften. Selbst Voltaire, als überragender *grand homme* der Zeitenwende, wird in Pigalles Marmorstatue als ein solcher greiser Philosoph und nackter Mann zugleich dargestellt.<sup>12</sup> Voltaires Begriff von der ›révolution des esprits‹ ist es auch, der die schließlich eintreffenden Ereignisse ab 1789 über die bloße ›Staatsumwälzung‹, wie ein zeitgenössischer Übersetzungsversuch des Revolutionsbegriffs ins Deutsche lautet, hinauszuhoben hilft, indem er auf die erneuernde Kraft politisch-sozialer Reformen abzielt.<sup>13</sup> Revolution schließt demnach mehrere Umbrüche ein: Vollendung der Aufklärung, Freiheitskampf einer Nation gegen Unterdrückung, legitime Gewaltanwendung und Erfahrung beschleunigten geschichtlichen Wandels<sup>14</sup> – eine Pluralität, die nur die Chronos-Gestalt fassen kann. Chronos als Beschleuniger des Wandels ist auch eine beliebte Figur des Grabschmucks der Aufklärung, wie eine in Paris um 1790 erschiene Allegorie des Andenkens an einen weiteren ›grand homme‹, Mirabeau, zeigt.<sup>15</sup> Chronos mit Sense ist hier kein Totenmann, sondern enthüllt das Bildnis des Geehrten, auf den er wie auf einen Schützling herabblickt. Dem Fortschritt der Zeit zum Durchbruch zu verhelfen, wird hier als Verdienst geehrt. Die barocke Darstellung der gottgefälligen Einsicht in die Bedingtheit irdischer Handlungsspielräume wird ersetzt durch das Denkmal eines dem Fortschritt der Vernunft gewidmeten Lebenswerks. Nicht dem Tod untersteht es, sondern der Zeit als einer Fortschrittsgeschichte. ›Flügelmann‹ ist in diesem Sinn als Bezeichnung für einen Akteur der Progression und Vervollkommnung zu sehen, wie etwa ihn etwa Goethe, als Künstler, in der Figur Benvenuto Cellinis erblickte.<sup>16</sup> Besonders die Ikonographie des späten 18. und des 19. Jahrhunderts zeigt zunehmend einen stark vermenschlichten Chronos, der mehr Philosoph ist als Gott, mehr Sammler als Erfinder. So muss die weißbärtige ›Tempus‹-Gestalt eines französischen Blattes in seinem kargen Atelier wieder einmal die verschlissenen Gesetzestafeln einer Verfassung reparieren (Abb. 4).<sup>17</sup> Weitere Chronos-Gestalten erscheinen als Scherenschleifer,<sup>18</sup> oder als schließlich als Lumpensammler, wie er 1889 mit der Sense als Besen die letzten Reste der Revolutionen zusammenfegt.<sup>19</sup> Nur in

---

<sup>11</sup> Anonym: *Past op!!!*, niederländisch, 1790-1799, DHI, BC 3913

<sup>12</sup> Jean-Baptiste Pigalle : *Voltaire nu*, 1776, Marmor, 150 x 89 x 77 cm, Musée du Louvre, Paris

<sup>13</sup> Vgl. zur Begrifflichkeit Rolf Reichardt: »Die Revolution – »ein magischer Spiegel«, historisch-politische Begriffsbildung in französisch-deutschen Übersetzungen«, in: Hans-Jürgen Lüsebrink u. Rolf Reichardt: *Kulturtransfer im Epochenumbruch. Frankreich-Deutschland 1770-1815*, Leipzig 1997, S. 883-899, S. 887.

<sup>14</sup> Vgl. ebd. und Reinhart Koselleck: »Historische Kriterien des neuzeitlichen Revolutionsbegriffs«, in ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1979, S. 67-86.

<sup>15</sup> Anonym: *Ici repose Mirabeau*, Paris 1790-1799, Radierung, 24,3 x 34,9 cm, BC 10696

<sup>16</sup> Johann Wolfgang von Goethe : *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hg. v. Ernst Beutler, Zürich-Stuttgart, 2. Aufl. 1961, Bd. 15, S. 894.

<sup>17</sup> Anonym : *En voilà une qui m'a déjà passé bien des fois par les mains!*, Paris 1869, Papier, 29 x 29 cm, BC 4836

<sup>18</sup> Anonym: *Il vero palmerini delle spada d'Italia*, Florenz 1848, Papier, 27,4 x 20,2 cm, BC 7670.

<sup>19</sup> Anonym: *A la Hotte!*, Paris 1889, BC 246

Darstellungen wie *Il Tempo favorisce* (Abb. 5)<sup>20</sup> darf Chronos noch die Walze der Zeit mitführen, unter der Klerus und Adel platt gemacht werden; aber auch hier treibt auf der anderen Seite der Walze noch eine andere, mächtigere Hand das Werk voran, und unter dem Rad der Zeit ebnen sich, mit wohl resignativem Unterton, die Jahre ein zu einer gleichmäßig glatten Straße mit unbekanntem Ziel. Die Walze hat hier das Rad der Zeit ersetzt, an dem traditionell Chronos mit seiner Sichel dreht, wie auf der Radierung des Martino Rota von 1572 (Abb. 6),<sup>21</sup> das aber nur zwei Richtungen zulässt, die beide mit dem Tod enden. Um 1800 hat ein anderes Rad Konjunktur,<sup>22</sup> das papierne der sich beschleunigenden Publizistik, in deren Mitte sich die Herrscherköpfe zum Amalgam zentripetal verdichten, während die Zeitungsblätter wie Windmühlenflügel aufgestellt sind (Abb. 7).<sup>23</sup> Durcheinandergewirbelte und platt gedrückte Papierfetzen mit Bildnissen der Revolutionshelden (Mirabeau, La Fayette, Necker, Robespierre), über denen Chronos die Sense schwingt, schmücken schon Ende des 18. Jahrhundert den Deckel von Schmuckdosen.<sup>24</sup> Die Zeit – so ließen sich diese Formen deuten – entwickelt eine Dynamik, die sich verselbständigen kann; was sie zurücklässt sind Sammelsurien, Gesichter, Namen. Mit dem beschriebenen Eremiten-Chronos und Lumpensammler ist der Zeitgott endgültig alt geworden; er hat die Macht verloren, mit der er beispielhaft im Emblem *Tempus erit*<sup>25</sup> dem Totenmann zum Löschen der Lebenskerze rät oder noch auf dem Blatt *Le Congrès*<sup>26</sup> (Abb. 8) als Vollstrecker der Geschichte und des Todes mit Sense inmitten einer heiteren aristokratischen Salongesellschaft erscheint (und damit die Gattungen von Genre und Allegorie frappant verbindet).

Die Vorstellung eines resignierten Zeitgottes, die der Revolutionszeit fremd ist, geht zurück auf die Sentenzen des 18. Jahrhunderts. Die anonyme Radierung *Die Zeit zieht die Schlingen zusammen*<sup>27</sup> zitiert einen Voltaire zugeschriebenen Ausspruch als Legende (»Die Zeit ist der Herr aller Dinge; nichts entgeht ihr«), und in einem Stich aus einer Serie *Sprichwörter der Zeit*<sup>28</sup> erscheint Chronos als Wanderer auf Krücken, mit gerupften Flügeln und ausgestoßen, weil jeder seine Zeit beklagt, statt sich darin zu schicken. So kostbar die Zeit, so verschwenden die Menschen sie doch mit ihren »Verrücktheiten«, wird in einer vorrevolutionären Darstellung des von Karikaturen leichtlebiger Zeitgenossen umgebenen Chronos-Darstellung angemerkt.<sup>29</sup> Im 19. Jahrhundert ist Chronos entweder wieder der gleichgültige Zeitgott, unter dessen Zepter die

<sup>20</sup> Anonym: *Il Tempo favorisce*, Rom 1848, 13 x 18,3, BC 6768

<sup>21</sup> Martino Rota: *Chronos dreht das Rad der Zeit*, Venedig 1572, Radierung, 22 x 17,3 cm, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Sign. 25.3. Geom, Abb. in *Geburt der Zeit. Eine Geschichte der Bilder und Begriffe*, Ausst.-Kat., Kassel 2000, S. 332.

<sup>22</sup> Zum Rad als Metapher des Zirkularen, zunehmend aber auch der Beschleunigung vgl. Toulougeon, *Revolutionnaires Handbuch*, a.a.O., S. 112, 133

<sup>23</sup> Anonym : *Si la peste donnait des pensions, la peste trouverait encore des flatteurs et serviteurs*, Frankreich 1815, Radierung, 16,7 x 10,3 cm, BC 10843 ; Anonym : *La Boussole politique*, depuis 1789, Paris 1870-79, Federlithographie, BC 10507 ; Anonym : *Véritables omnibus*, Paris 1830-1839, Federlithographie, 41,5 x 58,5 cm, BC 10678

<sup>24</sup> Z.B. *Medaillon zum Schmuck von Dosen*, Ende 18. Jahrhundert, 7,7 cm (Durchschnitt), BC 10642

<sup>25</sup> *Tempus erit*, London 1639, BC 9532

<sup>26</sup> Anonym: *Le Congrès*, Frankreich 1797, BC 9740

<sup>27</sup> Anonym: *Le temps resserrant les noeuds des frères et amis*, 1787, Radierung, kein BC (Hennin 12, 426)

<sup>28</sup> *Proverbes du Temps*, in: J. Grand-Carteret, *Histoire – vie – moeuvres*, II, 1927, S. 455

<sup>29</sup> *Le Temps détruit tout, horsmis la folie*, kein BC

Dinge entstehen und vergehen, oder der entmachtete, saturnisch-elegische Revolutionär von einst, mit dem die Zeit sich selbst überlebt. Der reine Illustrationscharakter von allbekannten Sprichwörtern aber wird durch eine Politisierung der Aussage abgelöst, die als dauerhafte Leistung der Revolutionsikonographie anzusehen ist. Schließlich ist das Paradox bemerkenswert, dass Chronos schon während der Revolution in seiner saturnisch-destruktiven Variante beliebt war, als die »Revolution«, die »ihre eigenen Kinder frisst«.<sup>30</sup> Darin wird zwar die Terreur als naturgesetzlich und unentrinnbar analogisiert, andererseits aber stellt der Vergleich in Aussicht, dass die Geschichte am Ende dieses Naturkreislaufs wieder auf ihre Bahn zurückkehren würde; die Zeit als Antrieb des Fortschritts stellt sich ihm damit gerade entgegen.<sup>31</sup>

Dass Chronos in diesem Sinne auf die Erde hinabsteigt und sich zur Zeit der französischen Revolution als alter ego des Helden, statt eines unparteiisch schicksalshaften Vollstreckers im Sinne der Embleme des 16. und 17. Jahrhunderts zunehmend vermenschlicht, ja im 19. Jahrhundert zum wissenden, aber von der Gesellschaft ausrangierten Sonderling mit kargem Broterwerb verkommt, ist ein äußeres Indiz jenes inneren Prozesses der Revolutionen, der dem handelnden Mensch, dem Revolutionär, immer mehr Handlungsspielraum in einer als linear und veränderbar gedachten Geschichte zubilligt (ganz im Gegensatz zu den frühneuzeitlichen Bildern vom Rad des Schicksals), zugleich aber auch die nunmehr historisch erfahrenen Grenzen seines Aktionsradius aufzeigt: So groß auch die Tat, so sehr auch die Gestirne wanken, die Zeit wird doch über das Vollbrachte hinweggehen und es relativieren. Der Glaube daran, Zeit entscheidend verändern zu können, und die Resignation, dass sie gerade nicht dauerhaft veränderbar ist, sprechen sich in der Revolutionsikonographie mithin im selben Zeichen aus, der Figur des Chronos.

#### *Ikonographische Abstufungen der Chronos-Figur*

Der Nuancenreichtum der Figur, der seine Beliebtheit bei Karikaturisten und Kupferstechern begründet, ist das Ergebnis einer komplexen historisch-ikonographischen Entwicklung. Das Bedeutungsspektrum ist äußerst variabel und reicht vom Zerstörer zum Erschaffer bis hin zum Melancholiker. Inszenierte Stillstellung oder Beschleunigung der Gestalt, Idealtypisierung oder Vermenschlichung, Anzahl und Auswahl der Attribute und schließlich die jeweilige Handlung variieren je nach historischer Situation und künstlerischer Intention.

Der Typus der Chronos-Figur, wie sie in der Revolutionsikonographie erscheint, geht zurück auf den römischen Gott Saturn, der seinerseits mit dem vorgriechischen Titanensohn Kronos, dem Vater des Zeus, in Verbindung zu sehen ist, mit welchem Chronos schon in der Antike wegen des ähnlich klingenden Namens allmählich verwechselt wird. Kronos, ein Gott der Gegensätze, ist einerseits friedlicher Beschützer der Landwirtschaft und Herrscher des Goldenen Zeitalters, wie später Saturn, andererseits aber auch der einsame Alles-Verschlinger und Kinderfresser, der am

---

<sup>30</sup> Den Vergleich hatte Girondist Vergniaud im Frühjahr 1793 beim Rededuell mit Robespierre aufgebracht. F. X. Pagès benutzt die Metapher in seiner *Geheimen Geschichte der französischen Revolution von Berufung der Notablen bis zum 1. November 1796*, Paris 1797-1798, Bd. II, S. 267.

<sup>31</sup> Vgl. Reichardt, »Die Revolution – ein »magischer Spiegel««, a.a.O., S. 942

Ende der Welt haust, nachdem er seinen Vater Uranos zur Übernahme seiner Herrschaft mit der Sichel entmannt hat (die ikonographisch aber zugleich das Werkzeug der Ernte ist).<sup>32</sup> Kronos' Verschlingen seiner Kinder, das historisch aus der Gabe von Menschenopfern erklärt werden kann, mythologisch aber die Erfüllung des Fluchs, dass auch er durch eines seiner Kinder gestürzt würde, veranschaulichen soll, wird im Laufe der ikonographischen Entwicklung zum Synonym der „edax rerum“, des „Verschlingens“ der Dinge durch die Zeit. Die Sichel verlagert ihre Bedeutung vom Ernte-Werkzeug zum Herrscherinstrument. Stürzen die Attribute zu Boden, endet die Zeit.<sup>33</sup> Für Saturn, der in der Antike als Greis mit Sichel dargestellt wird, werden als weiteres Attribut die Flügel von Kronos, die dieser vom mährischen Aion übernommen hat, attribuiert. Da die Flügel, besonders an Füßen, auch ein Zeichen des Gottes Occasio bzw. Kairos, der glücklichen Gelegenheit, sind, die allerdings eher als junger Mann vorgestellt wird, ergeben sich weitere Überschneidungen, auch mit der Schicksalsgöttin Fortuna wegen ihrer ähnlichen Attribute. So erscheint die Zeit im Mittelalter etwa auch als Frau mit drei Köpfen (Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft) und vier Flügeln.<sup>34</sup> Im Sinne der neuzeitlichen Vanitas-Vorstellungen versinnbildlichen die Flügel – volat irreparabile tempus – das Unwiederbringliche der flüchtenden Zeit. Vom Mittelalter bis in die frühe Renaissance kann Chronos in diesem Dualismus sowohl als armer Bauer, böser Kinderfresser, kluger Rechner oder triumphaler Zeitgott erscheinen.<sup>35</sup>

Saturn im engeren Sinne ist im Mittelalter verbunden mit dem langsamsten und kältesten der Planeten und daher assoziiert mit Alter, Armut, Hinfälligkeit, Tod und Unheil; zu seinen Gaben gehören Natur-Katastrophen, Armut und Melancholie. Nach antiken Vorlagen wird er um 1500 humanistisch aufgewertet und idealisiert, nämlich zu Chronos, der nun Saturn, Kronos und Fortuna endgültig als allegorische Verkörperung der Zeit vereint: Seine Hauptfunktion ist die schicksalhafte Zerstörung der Welt, aus der die Wahrheit gerettet und der Ruhm bewahrt hervorgeht. Aus dieser Idee leitet sich die allegorische und didaktische Konjunktur der Figur her. Das Saturnisch-Stürmische legt Chronos nun zugunsten antikischer Ruhe ab, behält aber die zwei Kronos-Flügel mit ihren jeweils zwei Teilen zum besseren ikonographischen Verständnis als Zeichen der vier Jahreszeiten sowie die (Sonnen-)Uhr oder das Stundenglas (das erst ab dem späten 15. Jahrhundert und maßgeblich in der Barock-Ästhetik ein Zeichen des Todes ist) als zusätzliches Accessoire. Die für die Figur charakteristische Nacktheit und Magerkeit und der Zodiakus als Zeichen des astrologischen Jahreslaufs (beides Hinweise auf vorchristliche Zeit- und Körpervorstellungen) sowie der Drache bzw. die sich in den Schwanz beißende Schlange (Urobouros) als Zeichen des Zyklischen erheben ihn über den Bauerngott zum Zeitgott. Ihn umgebender Rauch deutet auf die Vergänglichkeit der Dinge hin; er selbst ist nicht selten mit einem Geschäft des Messens und Bemessens von Gestirnen und ihrer Bahnen beschäftigt und

---

<sup>32</sup> Raymond Klibansky, Erwin Panofsky u. Fritz Saxl (Hg.): *Saturn und Melancholie, Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, übersetzt von Christa Buschendorf, Frankfurt a. M. 1990, S. 211.

<sup>33</sup> Beispiele aus dem Barock im Artikel »Zeit« von Oskar Holl in *Lexikon christlicher Ikonographie*, hg. v. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 4, S. 570f. Vgl. auch William Hogarths letzten Kupferstich *The Bathos* von 1764, Abb. in *Geburt der Zeit*, a.a.O., S. 357.

<sup>34</sup> Abbildungen bei Holl, »Zeit«, a.a.O., S. 570.

<sup>35</sup> Vgl. Panofsky, *Saturn und Melancholie*, a.a.O., S. 309.



bestimmt »Zahl, Ordnung und Lauf der Gestirne, wodurch ein jedes Ding notwendig lebt oder untergeht«, wie es in einem Lobgedicht des spätantiken Dichter Claudian heißt.<sup>36</sup>

Als Zeitenherrscher erscheint er bei Francesco Petrarca in dessen letzter großen Dichtung, den unvollendeten *Trionfi*, die fortan die Vorlage für die Illustrationen des Triumphus Temporis liefern, obwohl oder gerade weil die Zeit hier nicht detailliert beschrieben wird.<sup>37</sup> In den *Trionfi* nimmt die Zeit die höchste Stelle ein und triumphiert über Liebe, Tod und Ruhm; nur die Ewigkeit steht über ihr. Mit den genannten Beigaben wird Chronos dann mit Cartaris<sup>38</sup> reich illustriertem Götter-Lexikon und mit Ripas *Iconologia*<sup>39</sup> kanonisch, ohne doch deshalb seine Mehrdeutigkeit zu verlieren. Halb klassisch, halb mittelalterlich, aber auch halb westlich, halb östlich, Vatergestalt und Dämon: Auf diese Weise kann der saturnische Zeitgott erst die Komplexität des Zeitprinzips erfassen, so Panofsky.<sup>40</sup> In dessen Studie avanciert dieser »Vater Zeit« gar zur Zentralgestalt der ikonologisch-ikonographischen Methode, da sich darin (Re-)Interpretation klassischer Bilder, christliche »Assimilation« und schließlich »Pseudomorphose« (der nur scheinbare Bezug auf ein klassisches Vorbild) verbinden.<sup>41</sup> Für Panofsky ist die große Bedeutungsskala, die die Chronos-Saturn-Gestalt in der Verschmelzung unheilvoller und glücklicher Zeitbedeutungen ab der Renaissance bedient, nötig, damit sie ihrer Erwartung entsprechen kann, die nicht nur die einer Enthüllung der Wahrheit ist, sondern auch die einer Zerstörung falscher Werte und einer Entdeckung aller Lügen als Grundlage einer zu enthüllenden Wahrheit. Nur indem die Zeit sich selbst übersteigt, kann sie ihre Macht demonstrieren.<sup>42</sup>

Über Michael Tarchaniota Marullus, einem Petrarca verpflichteten Dichter des 15. Jahrhunderts, der Chronos in seinen Hymnen beschreibt, ist die Behandlung der Figur des greisen Gottes als »senex verendus«, als ehrwürdigem Alten, vermittelt; ebenso der »vieillard vénérable« bei Pierre de Ronsard, der, wie schon Claudian, die Würde und das gleichmäßige Vergehen der Zeit hervorhebt.<sup>43</sup> Dem entspricht das Bildmotiv der »Höhle der Ewigkeit«, dem Wolfgang Kemp unter anderem am Beispiel von Luca Giordanos gleichnamigen Fresko im florentinischen Palazzo Medici-Riccardi von 1682-86 nachgeht, welches auf Beschreibungen in Giambattista Marinos Epos *L'Adone* gründet.<sup>44</sup> Obwohl auch hier, wie im Motiv der bei Claudian beschriebenen Höhle der Ewigkeit insgesamt, das saturnische, bedächtiger Element des als Urvater in die Höhle zurückgezogenen Zeitgottes das des wütenden Kronos überwiegt – dies zeigt die bei Kemp dargestellte Ikonographie im Holzschnitt des 16. Jahrhunderts zeigt (technisch besonders

---

<sup>36</sup> Claudian: *De consulatu Stilichonis*, II, V, 425-448, vgl. dazu Wolfgang Kemp: »Die Höhle der Ewigkeit«, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 32, H. 2, 1969, 133-152.

<sup>37</sup> Beispiele aus der Kunstgeschichte bei Panofsky, *Saturn und Melancholie*, a.a.O., z.B. Abb. 58.

<sup>38</sup> Vincenzo Cartari: *Imagini delli Dei de gl'Antichi*, Venedig 1647 S. 14-21

<sup>39</sup> Cesare Ripa: *Iconologia*, Rom 1593

<sup>40</sup> Erwin Panofsky: *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York (1939) 1962, S. 81.

<sup>41</sup> Ebd. (Kapitel III)

<sup>42</sup> Ebd., S. 93.

<sup>43</sup> »Et l'An qui tant de fois tourne, passe & repasse, / Glissant d'un pied certain par une mesme trace«, in : *Oeuvres complètes*, Paris 1935, Bd. 8, S. 250

<sup>44</sup> Kemp, »Die Höhle der Ewigkeit«, a.a.O., Giambattista Marino: *L'Adone*, Paris 1623, Canto 10, St. 50f.

aufwendig: Hendrik Goltzius' Stich)<sup>45</sup> – ist die Ambivalenz von Bewegung und Gegenstand auch bei Giordano nicht von der Hand zu weisen. Die im Vordergrund allegorisch dargestellten Elemente des Lebens und selbst der Fels der Ewigkeitshöhle scheinen wie ein Vortex den mit Flügeln und Stundenuhr ausgestatteten Chronos zu umkreisen, der den verspielten Beschäftigungen von Fortuna und Prometheus ganz enthoben ist, ohne dass man seine Absichten erkennen könnte. Mit eher finsternem Gesichtsausdruck, Bart und wirrem Haar hat ein Künstler aus dem Umkreis Gian Lorenzo Berninis Chronos auf einer Weltkugel sitzend um 1650/60 in einer Bronze-Statuette dargestellt.<sup>46</sup> Wie auf einer Rötel-Zeichnung Berninis sowie bei Goltzius, Giordano u.a. ist auch hier der Blick des Zeitgottes abgewendet und damit für den Betrachter der Deutung entzogen, womit die Unergründlichkeit und Unwiederbringlichkeit der Zeit symbolisch gestaltet wird.

### *Bruch und Kontinuität im Bild*

Von den behandelten vormodernen Zeit-Emblemen unterscheiden sich die Chronos-Darstellungen der Periode nach 1789 vor allem durch ihre Zäsurideologie, mit der die französische Geschichte radikal in die Zeit vor und nach dem Bastille-Sturm eingeteilt wird.<sup>47</sup> Für diese ist weder die antike Mythologie von einer konzentrisch in sich kreisenden Ewigkeit noch die christliche Vanitas-Vorstellung von der Verfallsgewissheit aller Zeit prägend, sondern eher der biblische und heilsgeschichtliche Motivschatz der Schöpfungsgeschichte und des Jüngsten Gerichts, bezogen jeweils auf die Zukunft der beginnenden Epoche nach dem Bastille-Sturm oder auf das Ende des Ancien Régime. Und doch findet hier derselbe Motivschatz Verwendung, insbesondere in christlich-heilsgeschichtlicher Umdeutung. Der Zeitgott Chronos erscheint als Rache-Engel (*Le Tems donnant des cendres à la noblesse*, s.o.) oder als Totengräber, der nun, im Gegensatz zu seinem christlich-mittelalterlichen Vorgänger, sozial zu differenzieren weiß:

Auf dem Blatt Villeneuves, *Das neue französische Gestirn* (Abb.),<sup>48</sup> hat es Chronos auf die Herrscher Europas abgesehen, deren gekrönte, mit brennenden Kerzen illuminierte Häupter auf heraldisch standesgemäßen Podesten im Kreis um den alten bärtigen, nur mit Jakobinerhaube und Lendenschurz bekleideten Chronos thronen. Dieser aber hat seine Sense zu einem Löschinstrument umfunktioniert und schreitet den Kreis seiner Opfer wie einen »ideellen Erdkreis« (Klaus Herding) ab; »Ludwig XVI, der Verräter und der Letzte« ist bereits ausgelöscht; Flammen schlagen aus dem Postament und eine ihm aufgesetzte Jakobinermütze hat die Krone

---

<sup>45</sup> Hendrick Goltzius: *Der Urgott Demogorgon in der Höhle der Ewigkeit*, um 1588-1590, Holzschnitt, oval, 35 x 26, 1 cm, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes, Inv-Nr. Ea 26a rés., fol.

<sup>46</sup> Zu Bernini vgl. den Katalog *Geburt der Zeit*, a.a.O., S. 333f.

<sup>47</sup> Vgl. zu den historischen Hintergründen Reichardt, »Zeit-Revolution und Revolutionserinnerung«, a.a.O.

<sup>48</sup> Villeneuve: *Le nouvel astre français ou la cocarde tricolore suivant le cour de Zodiaque*, Paris 1792/93, Aquatinta, BC 2570. Vgl. Hierzu Klaus Herding: »Visuelle Zeichensysteme in der Graphik der Franz Revolution«, in: *Bruch des gesellschaftlichen Bewusstseins*, a.a.O., S. 513-552, bes. S. 515; ders.: *Im Zeichen der Aufklärung, Studien zur Moderne*, Frankfurt 1889 S. 95-104; Rolf Reichardt u. Hubertus Kohle: *Visualizing the Revolution, Politics and the Pictorial Arts in Late Eighteenth-century France*, London 2008; Reichardt, »Zeit-Revolution und Revolutionserinnerung«, a.a.O., S. 159ff.; Hubertus Fischer: *Wer löscht das Licht? Europäische Karikatur und Alltagswelt 1790-1990*, Hannover 1994, S. 20 – 24.

ersetzt. Am 10. August 1792 war Frankreich eine Republik geworden; die Darstellung verfährt historisch genau und kann die Folge historischer Ereignisse umso einprägsamer zu einer notwendig erscheinenden Verkettung ergänzen. Denn Joseph II., der kurz vor der Kriegserklärung der französischen Republik an Österreich gestorben war, und der aktive Revolutionsgegner Gustav III., den der Anführer einer Adelsverschwörung 1792 erschossen hatte, sind hier bereits mit gelöschten Lichtern aufgeführt; die Kerze auf dem Haupt des Papstes Pius VI. ist, nach seinem Machtverlust, geknickt; und in der Logik des Bildes folgen u.a. Katharina II. und George III. als Chronos' Opfer. Die Zeit läuft gegen die Herrscher: »Que je détruisse enfin cette Cohorte d'ambitieux, ces vils usurpateurs des droits de leurs semblables«,<sup>49</sup> lautet die Legende, die als Ausspruch des Chronos zu verstehen ist, dem »Demiurg des revolutionären Prozesses« (Hubertus Fischer). Der »Denkmalsturz« (Rolf Reichardt) wird von einem transzendenten Bildprogramm begleitet. Die Herrschaft der Tyrannen vergeht wie der symbolische Rauch, dessen Wolken von den Strahlen eines über dem Herrscherkreis und im Zenit über dem gestürzten Kopf Ludwig XVI. aufziehenden neuen Sonnengestirns in Form einer Nationalkokarde verdrängt werden, dem Sinnbild der Republik und der Neuen Zeit. Die Trümmer Ludwig XVI. dagegen liegen im Schatten und bilden nur noch das Repoussoir, über das der Betrachter dem insgesamt altarähnlich aufgebauten Weltgebilde entgegenblickt. Das Leuchten der Vernunft ersetzt dabei das Leuchten der absolutistischen Zentralsonne (K. Herding). Von dem neuen Zentralgestirn strahlen Botschaften in Schriftzügen aus wie »l'Orgeuil les forma, la raison les détruit«<sup>50</sup> oder »L'œuvre du tems ou le préjugé vaincu«.<sup>51</sup> Erst die Bildunterschrift leitet aus dem »Werk der Zeit«<sup>52</sup> den Appell ab: »Peuples rentréz [?] dans vos droits. Sous peu il n'y aura plus de Tirans, le tems trop juste vous donne la liberté et l'égalité«.<sup>53</sup> Damit wird auf die Schnelligkeit des Revolutionsprozesses hingedeutet, der aber mit dem Aufgehen des Morgens zugleich als natürlich, zyklisch und in gemessenem Tempo dargestellt wird. Gerade das Messen der Zeit erschien ja in den herangezogenen Quellen, insbesondere im Motiv der Höhle der Ewigkeit, als ein Garant für das sinnvolle Vergehen der sich in der Ewigkeit verlierenden Zeiten. Mit dem Uhrzeiger-Sinn des Löschvorgangs und dem sich über der Szene wölbenden Zodiakus wird zusätzlich auf die Einheit von geschichtlicher und natürlicher Zeit angespielt; Chronos fungiert also als astronomischer Zeitmesser und religiöser Messdiener in Einem, als Verkünder und Vollstrecker. So schnell Chronos auch die Lichter löscht – ein Äquivalent der Stundenuhr –, so scheint er doch über diese Gewaltgeste hinaus im Einklang mit der anbrechenden »neuen Zeit« zu

---

<sup>49</sup> »Auf das sich endlich diese Meute von Emporkömmlingen vernichte, die schändlich die Rechte ihresgleichen raubten.«

<sup>50</sup> »Hochmut brachte sie hervor, Vernunft vernichtet sie.«

<sup>51</sup> »Das Werk der Zeit oder das besiegte Vorurteil.«

<sup>52</sup> Als ein solches »Werk der Zeit« bezeichnet auch Jean Paul Rabaut Saint-Etienne die Revolution: »Allein die Macht der französischen Revolution wird durch sich selbst bestehen, denn sie ist das Werk der Zeit, der Natur, der Vernunft und der Obermacht«, in: *Historisches Taschenbuch*, S. 337, zit. nach Reichardt, »Die Revolution – ein »magischer Spiegel««, a.a.O., S. 944f. Dort auch ein Zitat aus *Cassandra oder einige Betrachtungen über die französische Revolution und die gegenwärtige Lage von Europa* (Auguste Danican, Wien 1798, S. 8), das an das Löschinstrument des Chronos denken lässt: »Die Fürsten und die Völker [...] unterliegen einer um den andern unter dem Druck der RevolutionsKeule, und die Helfte von Europa ist nun ein Blutsee, der bey seinem Austritt den übrigen Theil der Erde überschwemmen wird.«

<sup>53</sup> »Völker, nehmt eure Rechte wahr. In Kürze wird es keine Tyrannen mehr geben; die Zeit [...] gibt euch die Freiheit und Gleichheit.«

stehen, da die Souveräne Joseph II. und Gustav III. allenfalls mittelbar durch die Revolution ihr Leben verloren, was den Anschein eines natürlichen Zeitenedes verstärken musste. Und durch das bewusste Umdrehen der Sense zugunsten von Chronos' saturnisch unaufgeregtem Löschen wird im Bild revolutionäre Gewaltdarstellung eher vermieden. Umso deutlicher erfasst der Zeichner aber damit das Wirken der Terreur, indem die Enthauptung des französischen Königs im Januar 1793, die ein Tabu gebrochen hatte, nun wie selbstverständlich auf ganz Europa ausgeweitet wird. Wie die Zeit in ihrem universalen Wirken, so bildet auch in diesem Uhr-Kreis oder Urkreis des Umsturzes die »unvermeidliche Verhängniskette der Dinge« die Folge der »Gesetze der zunehmenden Schnelligkeit in dem Fall aller Körper«. <sup>54</sup> Vor allem die im Kreis geordnet kühl vollführte (»la raison les détruit«), auf eine einzige soziale Gruppe beschränkte Auslöschung hätte formal, vom revolutionären Inhalt abgesehen, mit dieser Performanz des Systematischen vorher kaum dargestellt werden können. Das Ausgleichsverhältnis von Tod und Fortuna, dem in Mittelalter und früher Neuzeit alle Menschen ohne Ausnahme unterworfen sind, ist hier zugunsten einer Richtungsgewissheit suspendiert. Bei diesem Jüngsten Gericht reicht Klassenzugehörigkeit als Kriterium aus und die zuvor in die Zukunft projizierte abstrakte Heilsvorstellung wird derart mit konkreter historischer Gegenwart verknüpft, dass der Betrachter die Wahrheit der Darstellung scheinbar unmittelbar überprüfen konnte.

Diese Schlagkraft der Allegorie stützt mit der Ideologie vom revolutionären Fortschritt noch ein anderes System, das der Darstellung selbst. Hatte die Form der Allegorie bis ins 18. Jahrhundert, etwa im Sinne der Lessingschen Kritik in seiner *Laokoon*-Schrift, die Aufgabe, historisch Konkretes im Dienst höfischer Repräsentation ins zeitlich Unbestimmte und Überirdische zu erhöhen, <sup>55</sup> muss nun gerade in der Allegorie das höfische Symbolsystem, hier mit Heraldik, Podest und Krone zugespitzt, im Zeichen der Zeit dem bürgerlich-revolutionären weichen. Der Stillstand der feudalen Allegorese weicht der Dynamik bürgerlicher Handlungsästhetik, wobei der fruchtbare Augenblick den bildlichen und den realen Denkmalsturz zusammenführt. Und Chronos, die an sich abstrakteste mythologische Personifikation, spielt in diesem Ikonoklasmus, vom Hüter der Ewigkeit zum Vollführer der Tat umgedeutet, die konkreteste Rolle. Mythologische Entgrenzung und historische Konkretisierung markieren die Schnittstelle, an der der bürgerliche Citoyen sich selbst als Akteur angesprochen fühlen kann. Die Zeit ist, anders als die Krone, auch für ihn die Macht, der er niemals entgehen kann; indem aber die Allegorie das Moment der Einmaligkeit und Plötzlichkeit in ihr System integriert und allgemein, entgegen ihrer Tradition, die Zukunft des Bürgers statt der Vergangenheit des Fürsten glorifiziert, gelingt, was ikonographisch unvordenklich war: die Identifikation des unbedeutenden Einzelnen mit Chronos, dem Gott der Zeit. Mit ihm zeigt sich letztlich auch der Zeichner selbst als Akteur einer Umdeutung allegorischer Zeichen, denn ihm kommt eine nicht zu unterschätzende Deutungshoheit zu. Wie Chronos die Denkmale, stürzt der Künstler die alten Zeichen nieder, die doch als Folie notwendig sind, um den Symbolismus der Neuen Zeit, in diesem fruchtbaren Augenblick der in Bewegung geratenen Allegorese, effektiv gegen sie abzusetzen. Weder Walze, noch Schicksalsrad, ist der Kreis hier das scheinbar rationale Gebilde einer sich quasi in

---

<sup>54</sup> Toulougeon, *Revolutionäres Handbuch*, a.a.O., S. 97.

<sup>55</sup> Vgl. hierzu Gert Mattenklott: »Was bedeutet die Sprache der Bilder für eine realistische Ästhetik? Einige Überlegungen zu Lessings Laokoon«, in: *Zeitschrift für Germanistik*, Jg. 1, Heft 2 (1980), S. 215-220.

Echtzeit gerade abspielenden Geschichte, in deren Uhrwerk die Zeit immer weniger als ausgleichendes Pendel der Geschichte, sondern als progressive Folge und Summe irreduzibler Taten erscheint.<sup>56</sup> Chronos selbst lässt sich hier, so H. Fischer, als Zeitmesser lesen, der mit seiner langstieligen Sense als Uhrzeiger die zwölf Lichter löscht, deren Kreis somit eine Art Sonnenuhr der Geschichte ergäbe.<sup>57</sup> Vom Gott der guten Gelegenheit, Occasio bzw. Aion, über den Zerstörer Kronos bis hin zum saturnischen Herrscher des Goldenen Zeitalters sind in Villeneuves *nouvel astre* alle ikonographisch überlieferten Zeitelemente präsent – gleichsam um die alten Zeichen mit ihren eigenen Waffen zu schlagen, denn kein Detail entgeht der Umdeutung, und das allegorische Zeichenmaterial selbst gibt sich im Sinne der ›régénération‹<sup>58</sup> als geheilt, verjüngt und nationalisiert zu erkennen. Herr der Zeit und Diener der Zeit (Chronos als Revolutionär) sind identisch; Zäsurideologie und Zyklus-Gedanke, Bruch und Kontinuität, geschichtliche Tat und wiederkehrende ewige Natur erscheinen – nicht zuletzt aufgrund der Überblendung antiker, christlicher und revolutionärer Zeitikonographien – vereint.

### *Die Monumentalität der Zeit und die Flüchtigkeit der Reformen: Kalenderbilder*

Ein anderes Unterfangen der Revolution in ähnlicher Weise als ›Werk der Zeit‹ erscheinen zu lassen, um den Gestus der gewaltsamen Setzung wie auch den des allzu systematischen Formalismus zu verschleiern, war das Ziel der bildlichen Inszenierung der Kalenderreform von 1792. Dies konnte nur gelingen, wenn das Bewusstsein an jene Symbole zurückgebunden wurde, die in Blättern wie *Le nouvel astre* die Gegensätze innovativ versöhnen. Dazu zählt das Versprechen einer heilsamen ›régénération‹ – mithin die Verknüpfung der nur historischen Zäsurvorstellung mit einem ontologischen Glücksmoment (charakteristisch dafür ist der Holzschnitt *Fontaine de la Régénération*)<sup>59</sup> – und das Identifikationselement einer als nationale Errungenschaft zu ehrenden Erklärung der Menschenrechte, deren Optik als Tafelwerk ein Kalender relativ leicht angeglichen werden kann. Dazu zählt auch das problematische Theorem der Freiheit, das sich nun an jener Ordnungspraxis zu erproben hatte, die dem Einzelnen am wenigsten Freiheit lässt: der für alle objektiv gültigen Zählung und Messung der Neuen Zeit. Der vielgestaltige Chronos scheint seine Hand im Spiel zu haben: Aus der Frage, welchem Ereignis die Stunde Null des neuen Kalenders gebührt, der Erstürmung der Bastille am 14. Juli 1789 als Beginn der ›Jahre der Freiheit‹ oder der Ausrufung der Republik am 22. September 1792, musste sich ein Konflikt der Ansichten und Temperamente ergeben, der aber in der Bildpublizistik durch die Besinnung auf das am meisten Konsensstiftende und formal durch den architektonischen, Solidität suggerierenden Aufbau der Kalenderwerke umgangen wird. Die Ikonographie erlaubt also, das Maß des historisch Konkreten individuell auszuloten.

<sup>56</sup> Deren Unumkehrbarkeit veranschaulichen Chronos' gestische Aktionen, wie das Auslöschen der Kerzen oder in A. Duplessis *La Révolution française arrivée sous le Règne de Louis XVI* von 1792 das Zerschlagen der Feudal-Insignien und das Einmeißeln der Gedenkschriften »14. Juli 1789« und »10. August 1792« durch den Zeitgott, vgl. Herding/Reichardt, *Bildpublizistik*, a.a.O., S. 91ff.

<sup>57</sup> Fischer, *Wer löscht das Licht?*, a.a.O., S. 24.

<sup>58</sup> Vgl. zur *régénération* den Artikel »Progrès« von Dieter Gembicki und Rolf Reichardt im *Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820*, hg. v. Rolf Reichardt u. Hans-Jürgen Lüsebrink, Heft 14/15.

<sup>59</sup> *Fontaine de la Régénération élevée sur les Ruines de la Bastille 1790 - 99*, BC 11318.

In Quéverdos großformatigen zweiteiligen Kalender (Abb.),<sup>60</sup> der »die Versammlungsräume der Volksgesellschaften und die Zimmer der Republikfreunde zu schmücken« bestimmt war,<sup>61</sup> erscheinen in diesem Sinn auf dem zweiten, dem Frühling und Sommer gewidmeten Blatt »Freiheit« und »Eintracht« sowie »Gleichheit« und »Kraft« als Allegorien in einem der römischen Antike nachgebildeten monumentalen Wandaufriß, der sich wie ein »Eingangportal zum neuen Zeitalter« (R. Reichardt) verstehen lässt. Nationale Symbole wie Hahn und Jakobinermütze binden dieses »Werk der Zeit« an Frankreich. Und eine hochgradig allegorische Landschaft des die unerschütterliche Revolution symbolisierenden »Heiligen Berges«, auf dem ein wachsameres Revolutionsauge im Dreieck der Schriftzüge von »Liberté«, »Egalité« und »Vérité« die Feinde der Revolution und die Bastille mit Blitzen vernichtet, verknüpft im Giebelbild die reichlich abstrakte Zeittabelle mit dem kollektiven, ins Transzendente erhöhten Gedächtnisort der Revolution sowie den in seitlichen Medaillons links und rechts porträtierten Freiheitsmartyrern »J.-P. Marat, ermordet am 13. Juli 1793« und »L.-M. Le Peletier, ermordet am 20. Januar 1793«. »Volksfreund« (Marat) und »Gesetzesfreund« wachen vereint über die neue Zeit und lassen so den eher emotionalen Zeitpunkt der Bastille-Stürmung mit dem intellektuelleren der Verfassung konvergieren, so wie auch insgesamt das Kalenderwerk dem Plakat zur Erklärung der Menschenrechte angeglichen wird.<sup>62</sup> Lorbeergeschmückte Gedenktafeln erinnern an die Revolutionsereignisse. Orte, Namen, Daten und Symbole, das gesamte Repertoire von Raum und Zeit sowie von sich gegenseitig zu einer Art kollektiver Hieroglyphe oder Arabeske potenzierendem Innen- und Außenbild werden mit hohem Aufwand an Stilsierung aufgeboten, um aus einer bloßen Tabelle – der Konkordanz des Revolutionskalenders mit der alten gregorianischen Zeitrechnung – ein unumstößliches »Werk der Zeit« zu gewinnen. Das dem Herbst und Winter gewidmete Blatt zeigt in einem großen Medaillon, das von zwei Hüterinnen der Gesetzestafeln (zu ihren Füßen: die erschlagene »Hydra« des Ancien Régime und Kanonenkugeln) flankiert wird, einen geflügelten Genius der Zeit oder der Günstigen Gelegenheit, der hier zugleich ein mit Jakobinermütze geschmückter Genius des Gesetzes wäre, wie er auf einer Steintafel gerade die Worte »Herrschaft – des Gesetzes« einmeißelt. Schriftzüge drohen den »Tyrannen« und »Verrätern« mit Vergeltung und loben indessen die parlamentarischen Volksvertreter.

Auch der *Calendrier National* (Abb.)<sup>63</sup> gibt sich mit dem zwischen den mathematischen Zeitkolonnen sitzenden und das Papiergebäude zusammenhaltenden Personifikationen der Zeit, Jahreszeiten und Geschichte nicht eben einer subversiven Bildsprache hin; alles deutet vielmehr auf Kontinuität. Ähnliches lässt sich an Debucoirs *Almanach National*<sup>64</sup> feststellen, dem Entwurf

<sup>60</sup> Francois-Marie-Isidore Quéverdo : *Nouveau Calendrier de la République Française pour la 3<sup>ième</sup> année*, 1793, Radierung, 277 x 240 cm, BC 12015.

<sup>61</sup> Anzeige in der *Gazette nationale ou le Moniteur*, Nr. 125 vom 15. Januar 1794, zit. nach Reichardt, »Zeit-Revolution und Revolutionserinnerung«, a.a.O., S. 29.

<sup>62</sup> Vgl. Louis Laurent nach Lebarbier: *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*, 1789, Radierung, Kupferstich, 57,1 x 40,5 cm, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, Inv. 1910/104. Vgl. bes. die Motive des Steinsockels, der Fascienbündel, der allegorischen Gestalten und des »Auges der Vernunft«.

<sup>63</sup> *Calendrier National*, 1793, Farbdruck, BC 5577.

<sup>64</sup> Philibert-Louis Debucoir: *Calendrier National, dédié aux amis de la Constitution*, 1791, Farbdruck, 48,9 x 36,2 cm, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett, BC ?

eines Denkmals mit einer marmorierten Leerfläche im Zentrum, in das sein separat gedrucktes Kalenderarium wie ein Zettel montiert werden konnte. Das Denkmal zeigt die an der Verfassung schreibende Minerva sowie ein Bildnis Ludwig XVI. Monument und Marmor, so Michael Diers, lassen nichts davon ahnen, dass die Zeit aus den Fugen ist.<sup>65</sup> Ein Jahr später erscheint Debucourts Kalender ohne Denkmal, aber geschmückt mit einer Allegorie der Philosophie, die im Buch der Natur blättert und mit dem Fuß die Irrtümer des Aberglaubens – darunter den Gregorianischen Kalender – achtlos bei Seite tritt, während sie einem Genius die aus der Natur entnommenen neuen Regeln des Revolutionskalenders diktiert. Dieser bildet bereits den Sockel zu ihrem Thron und hat das bisherige Kalendarium als scheinbar unumstürzbares Denkmal der ewigen Naturgesetze kurzerhand abgelöst: »Das Kalendarium, felsenfest gefügt, gibt selbst das Denkmal ab.«<sup>66</sup> Von dieser aussagestarken Uminterpretation abgesehen, lassen sich drei weitere Veränderungen feststellen, die *Rationalisierung* (Dezimalsystem als Grundlage der Zeitrechnung, nach der um 1794 auch neuartige Uhrwerke entworfen werden; das Buch als Symbol des Wissens), die *Naturalisierung* (das Buch der ›fruchtbaren‹ Natur hat die Verfassung abgelöst; die landwirtschaftlich-universalistische, von Fabre-d'Eglantine geschaffene Nomenklatur ersetzt die alten wie auch die zwischenzeitlichen revolutionären Monatsbezeichnungen) und die *Nationalisierung* (eine bäuerlich gekleidete ›Philosophie‹ mit Jakobinermütze statt Minerva; Helden wie Voltaire und Rousseau, aber auch Brutus und Wilhelm Tell erscheinen). Das aufgeschlagene Buch, in dem geschrieben bzw. gelesen wird, verweist auf das Kalendarium zurück, als ein der Natur entnommenes, aber nur der Herrschaft der Vernunft verpflichtetes republikanisches Werk des Wissens, das jedem lesekundigen *citoyen* zugänglich sein soll.

Auf diese Metapher kann man den Ausspruch des Mathematikers und Abgeordneten Gilbert Romme im Bericht der Kalenderkommission des französischen Nationalkonvents vom 10. September 1792 beziehen: »Die Zeit schlägt ein neues Buch der Geschichte auf; und im Masse wie sie fortan majestätisch und geradlinig wie die Gleichheit voranschreitet, schreibt sie die Annalen des wiedergeborenen Frankreich mit einem neuen, kräftigen Grabstichel.«<sup>67</sup> Allerdings führte genau diese an den Aktionismus der Chronos/Kronos-Gestalten erinnernde Kriegserklärung an das alte Zeitsystem, das sich auch real in royalistischen Verschwörungen und gegenrevolutionären Staatsstreichversuchen noch bemerkbar machte, zu einer Aversion gegen den oppressiven Steuerungs-Charakter, mit dem das Kalendarium den Massen aufgezwungen wurde.<sup>68</sup> Wohl nur aufgrund der ausgedehnten kultischen Verankerung – der Kalender organisiert die nationalen Revolutionsfeierlichkeiten der Dekaden – und seines hohen symbolischen Zäsurcharakters, der das antiklerikale und mathematisch egalitäre Dezimalsystem mit der von allen Eliten geforderten Naturentsprechung zu verbinden sucht, ist zu erklären, dass er in den zwölf Jahren seines Bestehens eine gewisse Standfestigkeit erreichte, bis Napoleon ihn 1806

---

<sup>65</sup> Michael Diers: [Titel] in Sven Grampp, Klay Kirchmann, Marcus Sandl, Rudolf Schlögl, Eva Wiebel (Hg): *Revolutionsmedien – Medienrevolutionen*, Konstanz 2008, S. 553 u. ders.: Ende der Kunst und Anfang des Bildes. Über den Start ins Medienzeitalter um 1800, in: *Revolution und Gegenrevolution in der europäischen Bildpublizistik 1789-1889*, hrsg. v. Wolfgang Cilleßen u. Rolf Reichardt, Hildesheim-Zürich-New York 2010, S. 151-184, S. 168.

<sup>66</sup> Diers, [...] in *Revolutionsmedien*, a.a.O., S. 534.

<sup>67</sup> Zit. n. ebd., S. 509.

<sup>68</sup> Vgl. Michael Meinzer: »Der französische Revolutionskalender und die ›Neue Zeit‹«, 23-60, in: *Bruch des gesellschaftlichen Bewusstseins*, a.a.O., S. 23-60.

abschaffte.<sup>69</sup> Das Kalender-Phantasma, wie es in Bild und Politik erscheint, ist seinerseits ein Repertoire der an der Figur des Chronos aufgezeigten Dichotomien der Zeit-Vorstellung. Denn der Zyklus-Gedanke einer ewig in sich kreisenden Natur, deren Harmonie zu messen dem Mensch als alter ego des Höhlen-Chronos aufgegeben ist, und der in der marmorhaft-festgefügt Gültigkeit des Revolutionskalenders wiederkehrt, widerspricht seiner einmaligen, mit ›Grabstichel‹ und Chronos-Sense revolutionär aktivistischen Einführung. Abbé Raynal hatte schon im Hinblick auf die Amerikanische Revolution geschrieben: »[...] die Revolution entstand an einem einzigen Tag, ein einziger Tag hat uns in ein ganz neues Zeitalter versetzt.«<sup>70</sup> Aber eine solche neue Zeit anzeigen und zugleich die Zeit aus ihrer naturalen Wiederkehr begründen, also Kosmos und Republik in einer »rationalisierten Natur« zu vereinen, kann, so Reinhart Koselleck, nicht gelingen, denn die Natur, die die Rückkehr des Tages und mit ihm die Vernunft ankündigen soll, wird stets auch, wie der mahnende Chronos der Embleme, die Rückkehr der Nacht bewirken.<sup>71</sup>

Das konventionelle Historienbild kann kaum noch der souveräne Ausdruck einer solchen Konstellation von intensiver Bruch Erfahrung und ungewissem Zukunftsblick sein. Jacques-Louis Davids Darstellung des Ballhausschwurs ist eines der berühmtesten Zeugnisse eines an der sich beschleunigenden Geschichte selbst scheiternden Historienbildes. Was dies für eine sich emanzipierende autonome Kunst bedeutet, ist unter anderem von Goethe reflektiert worden.<sup>72</sup> Bevor noch die Zeit im Bild anschaulich werden kann, fällt das Bild schon der Zeit zum Opfer. Die Symbolik eines Ortes, die Präsenz einzelner Personen, der Bündnischarakter einzelner Gesten – das Ereignisbild kann umso schneller seine Opportunität einbüßen, je realistischer es ist.<sup>73</sup> Wenn ein und dasselbe Bild im Lauf eines Jahres wie seine eigene Verneinung wirken kann, auf welche Verbildlichungen der Geschichte soll dann noch der Kalender als Medium zurückgreifen, der, wie z.B. der *Historisch Genealogische Almanach fürs III. Jahr der französischen Freiheit*, zwei Ansprüche vereinen muss: den ihm historisch etwa seit dem Barock zugewachsenen, nämlich zu wissen und zu zeigen, was Zeit sei, und jenen, Aktualität vorzuführen?<sup>74</sup>

Neben der Prägung neuer Symbole und der Kultivierung sicherer Erinnerungsmarken kann die Lösung nur in der Darstellung des Wechsels der Zeiten selbst liegen. »Die Zeit enthüllt die künftige französische Verfassung« lautet der Titel zu Daniel Chodowieckis von Joachim Heinrich Campe in Auftrag gegebene Frontispiz zu besagtem Almanach (Abb.).<sup>75</sup> Ein dynamisch zur Bildmitte hin schreitender Chronos ist im Begriff, einen schweren Vorhang zur Seite zu ziehen,

<sup>69</sup> Vgl. dazu auch Reichardt, »Zeit-Revolution und Revolutionserinnerung«, a.a.O., S. 182.

<sup>70</sup> Guillaume Thomas François Raynal: *Geschichte der Revolution von Nord-America*, Berlin 1786, S. 92.

<sup>71</sup> Reinhart Koselleck: »Anmerkungen zum Revolutionskalender und zur ›Neuen Zeit‹«, in: *Bruch des gesellschaftlichen Bewusstseins*, a.a.O., S. 61-64.

<sup>72</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke*, hg. v. Karl Richter, München 2006, Bd. 7, S. 463.

<sup>73</sup> Vgl. allg. zu Davids Bild Philippe Bordes: *Le serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David. Le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792*, Paris 1983

<sup>74</sup> Vgl. Diers, »Ende der Kunst«, a.a.O., S. 159. Das Doppelwesen eines Moments des Unveränderlichen und eines Moments des Relativen verweist auf die Ästhetik der Querelle des Anciens et des Modernes zurück.

<sup>75</sup> Daniel Chodowiecki: *Chronos enthüllt die künftige französische Konstitution. Titelkupfer zu: Historisch Genealogischer Almanach fürs III.te Jahr der französischen Freiheit [...]*, Altona 1793, 11,3 x 7,5 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, StN 1663. Vgl. dazu *Geburt der Zeit*, a.a.O., S. 447.



hinter dem eine in der Ferne tobende Reiterschlacht ansichtig wird. Wie die Zukunft, so wäre dieser Ausblick zu verstehen, an ihrem Ende aussehen wird, ist ungewiss. Im mittleren Bildraum dagegen befindet sich eine zur Hälfte vom Vorhang noch verdeckte Statue auf einem frontal ansichtigen Postament, dessen Vorderseite – wie eine mathematische Figur gefasst – diagonal in Licht und Schatten geteilt ist: Das Statuenkunstwerk wird als zur Kunst (Statue) und Natur (Licht) ineinander blendenden Sonnenuhr des Fortschritts präsentiert; die einzelnen Verwerfungen des Schlachtgetümmels berühren ihren stolzen Stand nicht und nichts scheint den Zeitgott Chronos bei seinem Enthüllungswerk aufhalten zu können. Der Betrachter befindet sich, wie der deutsche Zuschauer der Revolutionsereignisse, in einer gewissen räumlichen und auch intellektuellen Distanz zum Bühnengeschehen. Mit Chronos' Freilegung der Konstitution ist für die zwölf Monate des Kalenders eine progressive und vom Betrachter über die allegorischen Gehalte kritisch zu reflektierende Zukunft in Aussicht gestellt. Diese kann in ihrem ständigen Fortschreiten, anders als das Historienbild, nicht altern, ebenso wenig wie der ewige Chronos, die marmorne Personifikation der Konstitution und schließlich das Bild selbst als Ganzes, das, aus der eigenen Verhüllung gleichsam erst langsam hervorgehend (denn der Betrachter kann angesichts der Masse des Vorhangs gar nicht anders als das Bild auch ganz bedeckt und gleichsam unsichtbar zu imaginieren), zwischen bildlicher Mythologie, räumlicher Mise-en-abyme-Staffelung und moderner Linien-Ästhetik um die ›Verfassung‹ seiner eigenen ikonographischen Zeichen ringt und darin Zeit zu sehen gibt: Es setzt das Werden des zukünftigen Zeitalters mit dem Werden seiner selbst als Bild in eins.

#### *Bilder des Zäsurbewusstseins*

Ein äußerst effizientes Mittel zur bildlichen Unterstützung der Zäsurideologie ist, neben der beschriebenen charakteristischen Ästhetik des Übergangs, die dichotome Gegenüberstellung der vergangenen und der gegenwärtigen Zeit. *Die vergangene Zeit* zeigt eine Agrarlandschaft, in der sich eine bis auf das Skelett abgearbeitete Personifikation des Dritten Standes auf eine Schaufel stützt (Abb.).<sup>76</sup> Daneben erscheint eine Figur des Adels, dessen Körper sich zwar gut genährt und muskulös, aber nahezu nackt darbietet, und schließlich am rechten Bildrand der Klerus in üppiger Leiblichkeit und in repräsentativer Gewandung ausgestattet. Hinter dem Bauernstand geht bereits die Sonne auf. Im Pendant *Die gegenwärtige Zeit*<sup>77</sup> ist der Klerus zu einer Art Knochenmann, zu seinem eigenen Totengräber mit Schaufel, abgemagert, der *Tiers Etat* dagegen, bewaffnet und uniformiert, maßregelt nun den Adel. Gemäßigter geht Villeneuve im gleichnamigen Dyptichon vor,<sup>78</sup> wenn er zunächst einen unter der Steuerlast wie von einem Baumstumpf erdrückten Dritten Stand zeigt, auf dem Adel und Klerus ihre Eintracht demonstrieren, auf dem zweiten Blatt aber imaginiert, dass die drei nun verbrüdernten Stände solidarisch die Staatsfinanzen schultern. Die neue Zeitlichkeit der Allegorese – Zustandsbeschreibung versus Handlung und Bewegung – kommt auch hier zum Tragen.

---

<sup>76</sup> *Le Temps passé*, BC 665.

<sup>77</sup> *Le Temps présent*, BC 947.

<sup>78</sup> BC 9109.

Das ›Werk der Zeit‹ bringt ferner neue imaginäre Apparaturen des progressiven Handelns hervor, so etwa eine (die Guillotine verharmlosende?) patriotische Abspeckungsmaschine<sup>79</sup>, aus der die übergewichtigen Kleriker verschlankt und in Anzüge gezwängt hervorgehen – die in ihrem Personal wie auch in ihrem Budget dezimierte Kirche, so wohl die Aussage, hat sich in die Republik einzufügen. Eine aufwendiges gestaltetes Blatt, *L'Age d'or, L'Age de fer* (Abb.),<sup>80</sup> stellt Goldenes und Eernes Zeitalter gegenüber, wobei sich im goldenen hässliche Frösche in einer Landschaft mit Schloss tummeln, während sich im ehernen Zeitalter stolz einherschreitende Störche an ihnen sattessen; im Hintergrund verweisen brennende Bastille, Guillotine und Kanone auf die Gewinner dieses Überlebenskampfes hin. Schwebt über dem Froschreich der Monarchie ein bekrönter Jupiter mit Adler, so über dem Kriegszeitalter ein bewaffneter Genius des Kampfes. Störche gegen Frösche, Entschlackung gegen Verfettung, Uniformierung gegen Skelettierung – die Vorher-Nachher-Gegenüberstellungen stehen im Zeichen einer so deutlich und so einfach wie möglich darzustellenden Zäsur, die mit der Vorstellung ausgleichender Gerechtigkeit, allgemeiner patriotischer Verpflichtung, Militarisierung und Ästhetisierung einhergeht. Der Künstler der Zeitalter-Darstellung verweist im Untertitel auf eine Fabel Jean de La Fontaines (»Les grenouilles qui demandent un roi«), in der das trotz Goldenem Zeitalter stets unzufriedene und launische Volk, hier durch Frösche versinnbildlicht, von den Göttern immer mehr verlangt, bis diese ihre notorische Unzufriedenheit bestraft (und den Fröschen die Störche schickt). Während La Fontaine mit seiner Fabel eigentlich dem gegen die Herrschaft Ludwig XIV. unbedacht murrenden Volk ein warnendes Beispiel geben wollte, wird hier das Froschvolk, dem Jupiter schon das Goldene Zeitalter beschert hatte, gerade in den unersättlich nach Reichtum gierenden Adel umgedeutet, den die späte Reue aber nicht mehr vor dem Strafgericht der Terreur bewahren kann. Das ›Werk der Zeit‹ ist hier wiederum ganz auf eine (Schreckens-)Tat ausgerichtet und verweist auf den revolutionären Aktionismus, der über La Fontaine zugleich als Vollbringung eines göttlichen Gesetzes inszeniert werden kann.

### *Chronos und die immer neue Zeit der Wahrheit*

Durch das Moment der Rückschau gelingt es der Revolutionsikonographie nicht nur, die sich übereilenden Tagesereignisse der Jahre nach 1789 an die historischen Zustände zurückzubinden, die sie korrigieren sollen, sondern auch neue narrative Bildformen zu entwickeln. Als Fabeln im Bild mit Anspielung an die stets auch moralisch gestimmten *Tableaux de Paris* von Louis Sébastien Mercier stellen sich Kupferstichfolgen wie *Tableau de Paris et de la France en Floréal* oder jene Blätter dar, die unter dem Titel *Was ich war, was ich bin, was ich sein sollte*<sup>81</sup> Vergangenheit und Gegenwart, Realität und Imagination in einem einzigen Bildraum zum charakteristischen Zeitbild vereinen. Der selbe Adlige, der in der Bildmitte als einsamer Emigrant auf einem Stein sitzend erscheint, fährt in der linken Bildpartie in einer Kutsche durch seine ehemaligen Ländereien und begrüßt in der rechten Bildpartie Spazierende vor seinem Schloss,

<sup>79</sup> *Les Dégresseurs Patriote*, 1789, kolorierte Radierung, 24,2 x 16,2 cm, BC 10610.

<sup>80</sup> *L'Age d'or L'Age de fer*, 27 x 35,8 cm, DV 4073, BC?

<sup>81</sup> *Ce que j'étois, ce que je suis, ce que je devois être*, Kupferstich, 42 x 48 cm, BC 7269

das ihm nun nicht mehr gehört. Auf einem gleichnamigen anonymen Kupferstich von 1797<sup>82</sup> (Abb.) fährt ein modisch gekleideter junger Mann in Begleitung einer jungen Frau in einem modernen Cabriolet, links davon erscheint er als der Dieb und Profiteur, der er während der Revolution war; rechts davon ist er als der zur Zwangsarbeit verurteilte Gefängnisinsasse zu sehen, der er sein sollte. Das Blatt karikiert die nach der Revolution durch Spekulation zu Reichtum gelangte Jugend der Bourgeoisie, die *jeunesse dorée* des Direktoriums und Konsulats, ein wie die Emigranten völlig nachrevolutionärer sozialer Typus.<sup>83</sup> Was ihn ausmacht, ist mit einer Karikatur des persönlichen Charakters und Habitus nicht mehr verlässlich zu fassen, sondern nur in einer Temporalisierung sich widersprechender Handlungen und sozialer Rollen.

Obwohl diese veränderte, aus der Spannung ineinander geblendeter Zeit- und Raumebenen schöpfende Bildform auf allegorisches Personal weitgehend verzichtet, ergibt sich eine Parallele mit der zitathaften Bildform, in der, wie eingangs gezeigt, die Zeit noch allegorisch gefasst wird, aber als letztlich ausgestoßener Eremit ihr Leben fristet: So wie in Villeneuves *Nouvel astre* Chronos auf den die Zeichen der Zeit umdeutenden Künstler selbst zurückweist, so weisen die Karikaturen und Kupferstiche, als Allegorie der Allegorie, auf sich selbst hin in ihrer Eigenschaft, dem Zeitgeschehen zum symbolischen Ausdruck zu verhelfen, es damit emblematisch zu festigen oder aber zu erschüttern, in jedem Fall selbst in die kollektive Arbeit am Ereignis einzugreifen. »Die bleibenden Gestalten gewinnen endlich die Oberhand; aber sie müssen vorher noch lange mit der alles zerstörenden Zeit, und dem alles verschlingenden Chaos kämpfen.«<sup>84</sup> In diesem Kampf der Ikonographie mit sich selbst gibt sich der Umbruch einer metaphysisch geordneten Welt in ein Laboratorium zu erkennen, in dem aus Verkürzung und Überblendung der Symbole historischer Sinn erst in der jeweiligen Darstellung und auf dem jeweiligen Blatt in der Einbindung des Betrachters performativ generiert wird. Goethe, der das kommerzielle Kupferstich- und Journalwesen kritisch verfolgte, spricht im Brief an Zelter vom »Zeitstrudel«, in den mit der Beschleunigung der Geschichte auch die Formen der Kommunikation hineingerissen werden.<sup>85</sup> Paris, der wichtigste Erscheinungsort der revolutionsikonographisch bedeutsamen Zeitdarstellungen, wird selbst zur Chiffre dieser Beschleunigung der Geschichte.<sup>86</sup> Chronos – diese Gestalt ist eine Personifikation des Mediums selbst, in dem sie erscheint, in ihrer zeichensetzenden aktiven Macht wie auch in ihrer passiven Bedürftigkeit, betrachtet werden zu müssen, um irgendwie zu wirken. Würde tradierter Symbole oder nur dekoratives Kalenderblatt an der Wand, militantes publizistisches Manifest des Massen oder pure Illustration der Geschichte – Chronos scheint in der Vielgestalt seiner Gesten und Temperamente nicht zuletzt

---

<sup>82</sup> *Ce que j'étois, ce que je suis, ce que je devois être*, Kupferstich, 29,5 x 42 cm, BC 7252

<sup>83</sup> Vgl. den Ausst.-Kat. *Au temps des merveilles. La société parisienne sous le Directoire et le Consulat*, Paris 2005.

<sup>84</sup> Karl Philipp Moritz: *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*, Berlin 1791, S. 16.

<sup>85</sup> Brief vom 6./7. Juni 1825, in: Goethe, *Sämtliche Werke*, Bd. 20.1. hg. v. Hans-Günter Ottenberg u. Edith Zehm, München 2006, S. 851. Vgl. zu Goethes Zeitgeist-Kritik Boris Roman Gibhardt: »Goethe und Paris«, in: *Goethe Handbuch Kunst*, hg. v. Andreas Beyer und Ernst Osterkamp, Stuttgart-Weimar 2011, 169-182.

<sup>86</sup> Bilderfahrung und ästhetische Erfahrung des historischen Ortes Paris scheinen sich dabei zu entsprechen. So schreibt Georg Forster: »[...] es bedarf nur eines kurzen Aufenthalts und eines flüchtigen Blicks, um hier [in Paris, Vf.] innezuwerden, was man anderwärts in Jahrzehnten kaum ergrübelt, und nicht nur den Geist der Gegenwart, sondern auch die Zeichen der Zukunft zu enträtseln« (*Forsters Werke*, Bd. 1, hg. v. Gerhard Steiner, Berlin 1968, S. 215).

ein alter ego dieser anderen abstrakten Größe, dem hinter der Masse der Reproduktionen und im Konsum der Blätter verschwindenden, oft anonymen Künstler oder Karikaturisten, kurz des Autors selbst, wie er die prägenden Bilder der Zeit formt und zugleich auf ihre ständige Erneuerung kommerziell angewiesen ist. Ein Zentralmotiv des Chronos-Stoffes ist die Dichotomie von Licht und Finsternis, in deren Übergang Chronos die Wahrheit enthüllt, etwa, indem er Vorhänge zur Seite zieht, wie auf Chodowieckis Blatt, den Lichtschein einer Laterna Magica projiziert,<sup>87</sup> ein »Bild der Wahrheit« präsentiert (wobei damit die Darstellung auf sich selbst verweist, wollen doch die Blätter stets »Bilder der Wahrheit« sein)<sup>88</sup>, oder sie in venerischer Personifikation, wie auf dem Blatt *Le Tems*,<sup>89</sup> (Abb.), vom Wasser ans Festland bringt. Die aufgehende Sonne verdrängt in *Le Tems*, wie im *Nouvel astre*, den Rauch der nunmehr überholten Geschichte. Zu Füßen einer Figur mit Löschhut hat sich eine Flut von Flugblättern, Nachrichten vielleicht Bildern angesammelt, über die Chronos seine Sense schwingt. Enthalten sie die Wahrheit, die Chronos enthüllt, oder aber die Lüge, gegen die Chronos die Wahrheit in die Welt sendet? Der die Geschichte durchstreichende Chronos muss für die Revolution und die Gegenrevolution gleichermaßen seine Schwingen ausbreiten; zur ikonographischen Sicherheit der Bedeutung, zur Ruhe des Zeichens, kommt er nicht.<sup>90</sup> Seine Flügel, Atavismus der Allegorie und Erfolgsmal seiner Konjunktur als »Flügelmann« der Zeitdarstellungen über Jahrtausende, bleiben die beste Metapher für die zirkulierende Publizistik der Revolutionen und ihre die Geschichte durchlaufenden Flugblätter, auf denen die Zeit immer neu ihre Wahrheit schreibt.

---

<sup>87</sup> Karl Guttenberg: *Ungewitter entstanden durch die Auflage auf den Thee in Amerika*, 1778, Kupferstich, 40,8 x 48,7 cm, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. 6307, BC?

<sup>88</sup> Z.B. *Hoffnung auf glückliche Zeiten*, 1789, Abb. bei Herding, *Visuelle Zeichensysteme*, a.a.O.

<sup>89</sup> C. Motte: *Le Tems*, Frankreich 1823, Kreidelithographie, 24,9 x 27 cm, BC 10489.

<sup>90</sup> Die Oxymora von Flügel, Flüchtigkeit und Kürze des Lebens beschließen die *Ode an die Zeit* von Antoine-Léonard Thomas, ab 1766 Mitglied der Académie française. Diderot und d'Alembert zitieren das Gedicht, in dem die Bildlichkeit des Chronos´ ab dem ersten Vers gegenwärtig sind, in ihrem Enzyklopädie-Artikel »Zeit« (der als Synthese der metaphysischen, grammatikalischen und historischen Wissensaspekte zur Deutung der Zeit auch für die Bildpublizistik noch weiter zu befragen wäre): »Et vous, gloire, déesses immortelles, / Que vos brillantes ailes / Sur mes cheveux blanchis se represent un jour«.

*Literaturverzeichnis (Auswahl)*

Michael Diers: »Ende der Kunst und Anfang des Bildes. Über den Start ins Medienzeitalter um 1800«, in: *Revolution und Gegenrevolution in der europäischen Bildpublizistik 1789-1889*, hrsg. v. Wolfgang Cilleßen u. Rolf Reichardt, Hildesheim-Zürich-New York 2010, S. 151-184.

Hubertus Fischer: *Wer löscht das Licht? Europäische Karikatur und Alltagswelt 1790-1990*, Hannover 1994.

*Geburt der Zeit. Eine Geschichte der Bilder und Begriffe*, Ausst.-Kat., Kassel 2000

Klaus Herding: *Im Zeichen der Aufklärung, Studien zur Moderne*, Frankfurt 1889.

Raymond Klibansky, Erwin Panofsky u. Fritz Saxl (Hg.): *Saturn und Melancholie, Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, übersetzt von Christa Buschendorf, Frankfurt a. M. 1990.

Reinhart Koselleck u. Wolf-Dieter Stempel (Hg.): *Geschichte – Ereignis und Erzählung*, München 1973.

Reinhart Koselleck u. Rolf Reichardt (Hg.): *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewusstseins*, München 1988.

Reinhart Koselleck: »Historische Kriterien des neuzeitlichen Revolutionsbegriffs«, in ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M. 1979.

Erwin Panofsky: *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York (1939) 1962.

Rolf Reichardt u. Hubertus Kohle: *Visualizing the Revolution, Politics and the Pictorial Arts in Late Eighteenth-century France*, London 2008.

Rolf Reichardt: »Zeit-Revolution und Revolutionserinnerung in Frankreich 1789-1805«, in: *Die Zeit im Wandel der Zeiten*, hg. v. Hans-Joachim Bieber, Hans Ottomeyer u. Georg Christoph Tholen, Kassel 2002.

Rolf Reichardt: »Die Revolution – »ein magischer Spiegel«, historisch-politische Begriffsbildung in französisch-deutschen Übersetzungen«, in: Hans-Jürgen Lüsebrink u. Rolf Reichardt: *Kulturtransfer im Epochenbruch. Frankreich-Deutschland 1770-1815*, Leipzig 1997, S. 883-899