

Beeldende kunst en de revolutie van 1848 in Frankrijk en Duitsland

Het volgende artikel is een nagenoeg letterlijke weergave van de lezing, die ik op 19 november 1977 tijdens het symposium over 1848 heb gehouden. De titel ervan geeft al aan dat deze enigszins buiten het kader van het symposium viel. Niet Nederland en België stonden centraal, maar Frankrijk en Duitsland.

Ik was hier dan ook niet naartoe gekomen vanuit een eigen impuls, omdat ik iets belangwekkends mee te delen zou hebben over het hoofdthema, maar omdat de organisatoren van dit symposium op een of andere manier erachter waren gekomen, dat ik in 1976 een werkgroep had geleid op het Kunsthistorisch Instituut te Amsterdam, welke iets te maken had met 1848. Er werd mij toen gevraagd iets over de werkgroepsresultaten mee te delen; aan die vraag heb ik toen trachten te voldoen.

Werkgroep

Eerst iets over de aard van die werkgroep. Het ging voornamelijk om tweedejaarsstudenten, die slechts 10 x 2 uur in de week bijeen zijn geweest. De werkgroep kon zodoende slechts een oriënterend karakter hebben. Een erg diepgaand verhaal zal het daarom niet worden. Onze basisvraag luidde: hoe worden politieke gebeurtenissen, maatschappelijke omwentelingen e.d. weerspiegeld in de geproduceerde visuele beelden; en in hoeverre is hierbij sprake van aanpassing (bewust of onbewust), of juist kritiek? We wilden dus het ideologisch gehalte van visuele beelden trachten vast te stellen, door deze beelden primair te konfronteren met wat er gebeurde in de samenleving, waarbinnen die beelden geproduceerd werden en waarnaar ze verwezen. Onze casus hierbij was: de revoluties van 1848 in Frankrijk en Duitsland. Het bleek al snel dat we die revoluties niet al te geïsoleerd konden zien; we moesten voor- en naspel erbij betrekken.

Eén van de redenen waarom deze werkgroep gehouden kon worden, was het verschijnen van recente literatuur



Afb. 1. E. Delacroix, *Liberté guidant le Peuple aux barricades*, 1831, Louvre, Parijs.

die direkt van toepassing was op onze casus en die bovendien goede methodische aanknopingspunten bood: Voor Frankrijk waren dat twee boeken van T.J. Clark:

- *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848-1851*, Londen 1973.
- *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Londen 1973.

Voor Duitsland:

- een katalogus van een tentoonstelling in Berlijn gehouden in 1972: *Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/'49*.
- H. Hartwig en K. Riha, *Politische Asthetik und Öffentlichkeit, 1848 im Spaltungsprozess des historischen Bewusstseins*, Giessen 1974.

Deze publikaties werden zo goed mogelijk gelezen en besproken. Het nu volgende verhaal is er eveneens grotendeels op gebaseerd. Nieuw bleek het feit te zijn,

tot onze verbazing overigens, dat we in deze werkgroep het realisme in Frankrijk en Duitsland met elkaar konfronteerden. Met realisme wordt hier die tendens bedoeld, die vanaf ongeveer 1840 opkomt, gelijktijdig en gedeeltelijk in samenhang met het opkomend socialisme en kommunisme, waarbij primair de nadruk ligt op het empirisch waarnemen en zo onbevooroordeeld mogelijk weergeven van de eigentijdse maatschappelijke werkelijkheid. Zowel de Franse als de Duitse literatuur over het realisme bleek nogal nationaal georiënteerd te zijn, waarbij ik in het midden wil laten of het hier gaat om chauvinisme of taalbarrières. Maar ook bijvoorbeeld in een geografisch meer omvattende publikatie van de Amerikaanse kunsthistorica Linda Nochlin, *Realism* (Penguin 1971), blijken ontwikkelingen in Duitsland eigenlijk geheel verwaarloosd te worden (alleen Von Menzel wordt even genoemd). Ik geef juist dit voorbeeld, omdat voor de werkgroepsleden één van de verrassende inzichten was, dat niet langer zonder meer gesteld kan worden, dat het realisme in Frankrijk is ontstaan (nog steeds een algemeen aanvaard idee), maar dat in Duitsland terzelfdertijd sprake is van vormen van een socialistisch geïnspireerd realisme. Dit inzicht danken we met name aan onderzoek dat de laatste jaren is verricht door links georiënteerde kunsthistorici in West-Duitsland.

Barrikadebeeld

Het beeld dat veel mensen voor ogen komt als ze denken aan een revolutie in de 19e eeuw, is het beeld van een barrikade: een groep mensen bovenop een hoeveelheid puin, waarvan er één triomfantelijk een vlag de lucht in steekt. Meer een toneel, dan een barrière tussen twee strijdende fronten. Dit is dan ook één van de meest voorkomende beelden waarin de revoluties in de 19e eeuw gesymboliseerd werden. Vooral door toedoen van prentmakers die voor snelle verspreiding moesten zorgen werd het tot een clichébeeld; maar het was ook een beeld waardoor een schilder als Delacroix zich in 1831 liet inspireren, getuige zijn schilderij "De Vrijheid die het volk aanvoert op de barrikaden" (afb. 1). Ook hij zag die barrikade als een toneel: onder de voeten van de Vrijheid, verbeeld via een half ontklede vrouw, de Franse vlag in haar rechterhand, zien we een laag puin; op de voorgrond is de straat nog zichtbaar. Aan de torens van de Notre Dame en de huizen van het Ile de la Cité (rechts in het beeldvlak) weten we dat deze scène zich afspeelt in Parijs. Voor de rest hebben we te maken met een allegorische voorstelling: in beeld gebracht, is het verbond dat verschillende groepen in de

samenleving zouden moeten sluiten in hun strijd tegen koning en adel, en het apparaat waarmee deze hun macht nog steeds handhaafden. Links van de "Vrijheid" kunnen we een jonge burger herkennen aan hoge hoed, vest en sjaal; vlak achter diens linker schouder zien we in de verte een student van de Ecole Polytechnique (zie steek en uniform); verder zien we vooral veel bewapende en in lompen gehulde jonge mannen. Op de voorgrond, rechts, ligt "de Nationale Garde" verslagen, met gescheurd uniform en de helm van het hoofd gerukt. Delacroix's schilderij werd tot 1848 veilig in een depôt opgeborgen (Louis-Philippe had het schilderij in 1831 meteen gekocht, als een "gebaar naar links"). In 1848 was het schilderij twee maanden te zien; daarna verdween het opnieuw in depôt. De burgerij stootte zich aan het feit dat ze niet als enige triomfator was afgebeeld. Maar die twee maanden dat het schilderij te zien was, werd een aantal kunstenaars erdoor geïnspireerd. Courbet bijvoorbeeld ontwerpt in hetzelfde jaar, 1848, een vignette voor *Le Salut Public* (afb. 2), een krantje onder redactie van Baudelaire, waarin Delacroix's schilderij haast geparodieerd lijkt te worden: we zien hier een manlijke "Vrij-



Afb. 2. G. Courbet, ontwerp voor de titelpagina van *Le Salut Public*, no. 2 (1848).

heid"; vlag en geweer zijn omgewisseld; kleding en hoge hoed verwijzen vooral naar de jonge burger op Delacroix's schilderij. Vond ook Courbet dat Delacroix de burgerij als enige triomfator had moeten afbeelden?

De februarirevolutie van 1848 was evenals de revolutie van 1830 een burgerlijke revolutie, ook al was uiteraard massale steun van het proletariaat noodzakelijk geweest om die revolutie te laten slagen. Als echter in juni van datzelfde jaar de Nationale Werkplaatsen (opgericht ter opheffing van de werkloosheid) op last van de nieuwe republikeinse regering gesloten worden, breekt er opnieuw opstand uit. Maar nu staat het proletariaat, dat langzamerhand van een "Klasse an sich" tot een "Klasse für sich" is geworden (Marx), tegenover de burgerij. Nagenoeg alle kunstenaars blijven zich aan de zijde van de burgerij scharen, en ontwikkelen in juni dan ook een andere visie op de gebeurtenissen dan in februari; het traditionele, optimistische barrikadebeeld wordt vervangen door andere beelden. Twee voorbeelden: eerst Ernest Meissonnier's "Barrikade" uit 1849 (afb. 3). Een zeer nauwkeurige registratie van het



Afb. 3. J-L-E. Meissonnier, *La Barrikade*, 1849, Louvre, Parijs.

gebeuren, die ver verwijderd is van Delacroix's allegorie. Bij gebrek aan een duidelijk fixatiepunt, wordt de toeschouwer gedwongen lang ernaar te kijken, detail voor detail. Een aangrijpend schilderij, maar de intentie was om provokateurs van de toekomst te waarschuwen, dit soort geintjes niet meer uit te halen. Meissonnier zelf had de scène die hij hier in beeld bracht meege- maakt als kapitein van de artillerie in de Nationale Garde.

Een tweede voorbeeld is Alfred Rethel's cyclus van houtsnedes "Ook een Dodendans", gemaakt na de opstand in Dresden in 1849, en direkt daarna in omloop ge- bracht in Frankrijk. De gehele cyclus was bedoeld als een parodie op de revolutie: de Dood rijdt te paard de stad in, en steekt de revolutie aan, draagt de Re- publikeinse vlag mee op de barricade, en rijdt ten- slotte triomfantelijk weg als de revolutie is onder- drukt en de stad als ruïne achterblijft. Ik laat slechts één prent uit de serie zien (afb. 4). Evenmin als voor Meissonnier was voor Rethel het schilderij van Delacroix vertrekpunt; Rethel inspireerde zich op Holbein's "Dodendans" (uit het begin van de 16e eeuw).



Afb. 4. A. Rethel, uit *Auch ein Totentanz*, 1849.

Tot zover de voorstelling van de barrikade. Ik zal nu enkele voorbeelden geven van andere situaties die plaats hadden in 1848, en in beeld werden gebracht. Allereerst een olieverfschets van Adolf von Menzel, "Opbaring van de in de maartrevolutie gevallen burgers in Berlijn", 1848 (afb. 5). Op de trappen van de "Neue Kirche" zijn een groot aantal lijkkasten opgestapeld. Op de voorgrond wordt een nieuwe kist aangedragen; hieromheen heeft Menzel verschillende groepen die de samenleving in die dagen kenmerken in beeld gebracht: we onderscheiden de burgerij, in zwart kostuum en met hoeden op, en rechts in het beeldvlak, meer volkse types, opgewonden in discussie. Enigszins links van het midden zien we een voornaam heer, die opvalt door zijn afwijkende kleding; Menzel lijkt hem als symbool van een derde politieke macht, het hof, in beeld gebracht te hebben. Hij keert zowel de burgerij als het volk de rug toe. Deze heer heeft wel zijn hoed afgenomen, maar houdt één hand weggestopt in de zak van zijn jas, hetgeen suggereert dat hij dit eerbetoon afkeurt. Evenals bij Meissonnier's schilderij hebben we



Afb. 5. A. von Menzel, *Aufbahrung der Märzgefallenen*, 1848, Kunsthalle, Hamburg.

hier te maken met een vroeg voorbeeld van "dokumentair realisme". Door de afstandelijke weergave is evenals bij Meissonnier het geval was, de eigenlijke intentie pas af te leiden uit bronnen die de biografie van de kunstenaar betreffen. Zo weten we van Menzel uit een brief (april 1848) dat hij dit werk schilderde met bonkend hart en enthousiast voor de ideeën, waarvoor de slachtoffers gevallen waren.

Oriëntatie op de eigentijdse werkelijkheid werd de eis die de aanhangers van de realistische stijl aan de beeldende kunstenaar gingen stellen. Kernachtig geformuleerd door Daumier, bij wie ik nu iets langer stil zal staan: "il faut être de son temps". Ook Daumier hoopte in de februarirevolutie van 1848 zijn droom van een republiek, waarin gelijkheid voor allen zou heersen, bewaarheid te zien. Als er door het Ministerie in



Afb. 6. H. Daumier, *La République*, 1848; Louvre, Parijs.

april een prijsvraag wordt uitgeschreven, om via een allegorische figuur de Republiek te verheerlijken, komt Daumier met het volgende ontwerp (afb. 6): een zittende vrouw drukt twee kinderen aan haar borst en aan haar voeten zien we een lezend kind. Devies: "De Republiek voedt haar kinderen en geeft ze les". Een ontwerp geheel konform de raadgevingen van het Ministerie zelf, die via een brief (maart 1848) kenbaar waren gemaakt. Daumier wordt elfde. Het gaat hier overigens om dezelfde prijsvraag waarvoor Ary Scheffer een ontwerp inleverde (zie hierover J.J. Hey, 'Ary Scheffer en de revolutie van 1848'. In: *De Negentiende Eeuw* 1, (1977), p. 174).

Maar als Daumier zijn eigen opdrachtgever is bij een aantal schilderijen waarin het geweld van de februari-revolutie in beeld is gebracht, dan laat hij de allegorie achterwege, en is zijn stijl realistisch (afb. 7). Van de litho's - het medium dat Daumier zijn grootste bekendheid gaf - die de gebeurtenissen van 1848 in beeld brengen, laat ik er twee zien: Afb. 8: na de bestorming van de Tuilerieën (24 februari) werd er een komplette happening gehouden. De opstandelingen



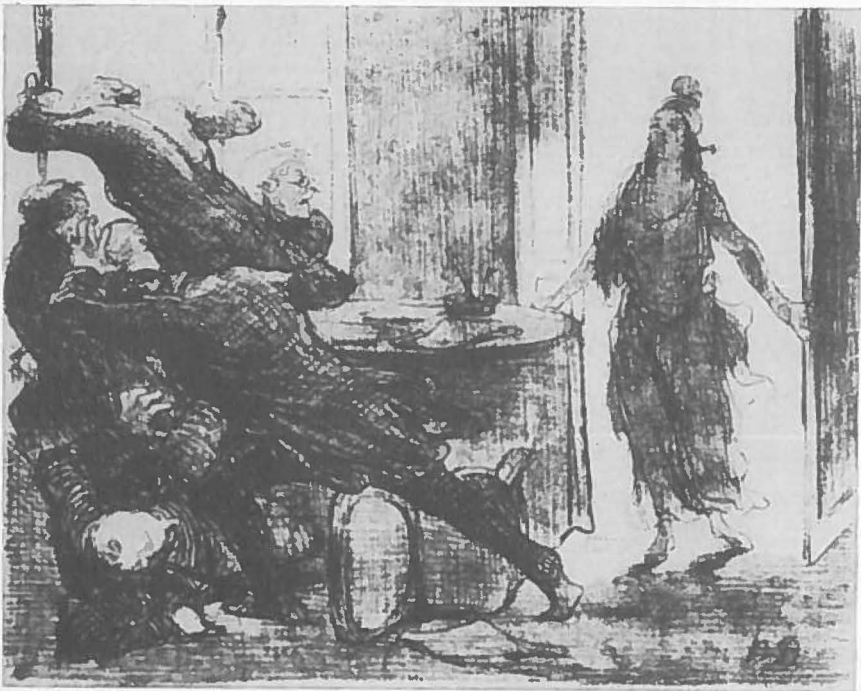
Afb. 7. H. Daumier, *L'Émeute*, 1848, The Phillips Collection, Washington.

probeerden om beurten even de troon, en afb. 9, getiteld "Dernier conseil des ex-ministres": Françoise Liberté, een allegorische vrouwefiguur, een integratie symbool dat de meeste mensen toen onmiddellijk begrepen, verschijnt "stralend als het ochtendgloren" in de deuropening en jaagt de ministers van de juli-monarchie daarmee de stuipen op het lijf. Deze proberen, over elkaar heen kronkelend, het raam te bereiken; duidelijk herkenbaar aan zijn brilletje is minister-president Thiers.



Afb. 8. H. Daumier, *Le Gamin de Paris aux Tuilleries*, 1848.

In verband met de juni-revolutie in Frankrijk in 1848 . . werd daarnet gesproken over strijd tussen proletariaat en burgerij; deze klassenstrijd in juni is misschien door niemand beter geanalyseerd dan door Karl Marx in *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* uit 1852. Marx zag de klassenstrijd zelfs als de motor van het geschiedsproces in het algemeen. Het is dan ook begrijpelijk, hoewel het voor de werkgroep zelf een verrassing was, dat juist in dezelfde kringen als waarin Marx en Engels vertoeven, in het Duitse Rijnland, een "Tendenz-Malerei" tot ontwikkeling komt, waarin door kunstenaars duidelijk het standpunt wordt ingenomen van het proletariaat, en hun strijd tegen de burgerij in beeld wordt gebracht. Van deze "soziale Tendenzmalerei" van de zgn. "Düsseldorfer Malerschule" zal ik enkele voorbeelden laten zien. Allereerst "Die schlesischen Weber" uit 1844 van Carl Wilhelm Hübner (afb. 10), geïnspireerd op Heine's gedicht "Die Weber".



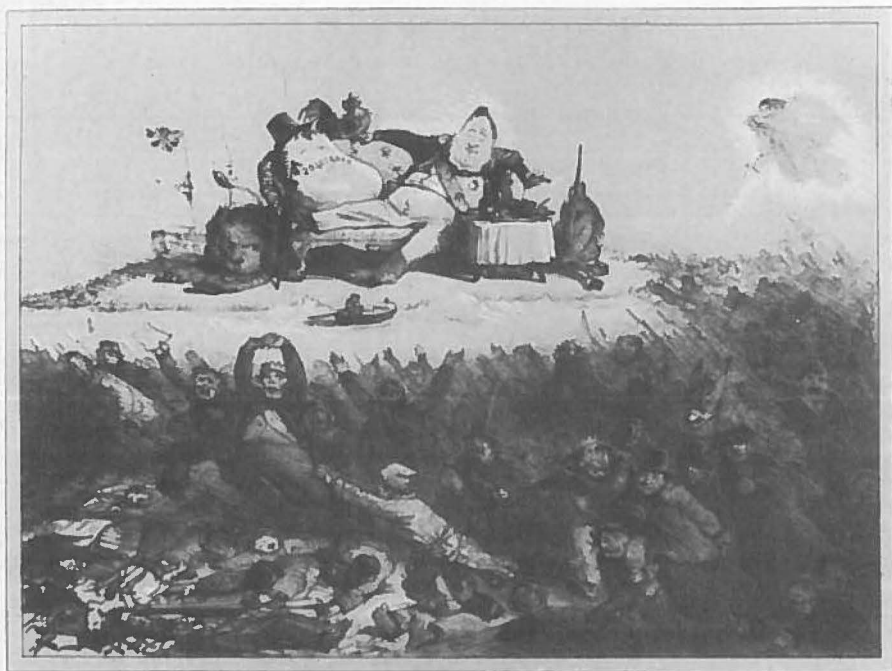
Afb. 9. H. Daumier, *Dernier conseil des ex-ministres*, 1848.

Het tafereel dat we hier zien speelt zich af in het huis van een linnenfabrikant, die het door de wevers geweven linnen keurt. We zien hoe de fabrikant, links in het beeldvlak, het linnen van een vrouw afkeurt, die daarop dan ook onmiddellijk flauwvalt. Dit was de laatste kans op wat geld, maar de konkurrentie van de machines is te groot geworden. Rondom haar staan nog meer wevers, wachtend op de keuring van hun waar, en rechts lopen twee mannen weg, de ene met gebalde vuist, de ander wijzend naar de hemel. Er bestaat een uitgebreide en enthousiaste beschrijving van dit schilderij van niemand minder dan Friedrich Engels in een artikel, geschreven in december 1844, "Rascher Fortschritt des Kommunismus in Deutschland" (MEW, Bd2, 510); Engels benadrukt hierin de samenhang tussen dit schilderij en de zich verscherpende strijd tussen proletariaat en burgerij. Over die mannen rechts merkt hij op, dat hun beider gebaar gezien moet worden als een illustratie van tegenstrijdigheid binnen het proletariaat; de ene wil weerstand bieden, terwijl de ander op gerechtigheid van boven hoopt. Ook Andreas



Afb. 10. C.W. Hübner, *Die schlesischen Weber*, 1844, Kunstmuseum, Düsseldorf.

Achenbach stelt zich in zijn litho "Strom der Zeit" (afb. 11) duidelijk op aan de kant van het proletariaat, in zijn strijd tegen zowel de feodale adel als de burgerij. Deze twee laatste groepen klampen zich aan elkaar vast in hun poging hun oude machtsposities te redden: in het midden zien we een figuur met een puntmuts op (daaraan te herkennen als representant van het kleinburgerdom), die een vorst (kroon op het hoofd) bij zijn broek grijpt; rechts hiervan zien we een figuur met hoge hoed, die een ander gekroond hoofd helpt, zich de massa van het lijf te houden. Op Engeland (boven in het beeldvlak) ligt de peerhoofdige Louis-Philippe, gevlucht uit Frankrijk, breed- en dikuit met een geldzak op de kanapee. Deze karikatuur verscheen in 1848 in de *Düsseldorfer Monatshefte*, een revolutionair-satirisch tijdschrift. Het derde voorbeeld waarbij de klassenstrijd het eigenlijke thema is, is een schilderij van Johann Peter Hasenclever uit 1850, "Arbeiter vor dem Magistrat" (afb. 12). Dit is het vroegste voorbeeld uit de kunstgeschiedenis waarin het proletariaat als actieve, zelfbewuste klasse is afgebeeld. Dit schilderij ontstond naar



Afb. 11. A. Achenbach, *Strom der Zeit*, uit *Düsseldorfer Monatshefte*, 1848.

aanleiding van een aktuele gebeurtenis: in de loop van 1848 had het proletariaat zijn samenwerking met de democratische partij in Düsseldorf laten varen, en begon zelf met eisen te komen. Op 8 oktober 1848 organiseert dan de "Volksclub", aangevoerd door Wulff, Lassalle en Freiligrath een grote demonstratie. Vanuit Gerresheim trekken 5000 arbeiders de dag daarop (9 oktober) naar het stadhuis in Düsseldorf; een delegatie dringt de vergaderzaal binnen, en komt met eisen (o.a. doorbetaling als het een dag regent); aan deze eisen wordt niet tegemoet gekomen. Deze scène, dit onwettig binnendringen van die delegatie, heeft Hasenclever geschilderd, en wel op een bewust partijdige wijze: één van de arbeiders wijst naar de arbeidersmassa die op het plein demonstreert; de magistratsdienaar maakt aanstalten het venster te sluiten om het geschreeuw van buiten wat te dempen. In tegenstelling tot de zelfverzekerde arbeiders, is de Magistraat afgebeeld als ontzet, bang, in de verdediging. Als dit schilderij na veel omzwervingen belandt in New York in 1853, en tentoongesteld wordt in het Crystal Palace aldaar, is het Marx die in een artikel in de *New York Daily Tribune* van 12 augustus 1853 zijn



Afb. 12. J.P. Hasenclever, *Arbeiter vor dem Magistrat*, 1850, Galerie G. Paffrath, Düsseldorf.

lezers aanspoort het schilderij te gaan zien. Bovendien stelt hij, dat Hasenclever de vitaliteit van de arbeiders in de revolutiedagen veel beter zichtbaar maakt, dan hij zelf heeft gedaan in het twee jaar eerder in dezelfde krant verschenen artikel "Revolution and Counterrevolution": "What the writer could only analyze, the eminent painter has reproduced in its dramatic vitality" (MEW, Bd9, 237).

Courbet: klassentegenstelling in plaats van klassenstrijd

Deze "Tendenzmalerei" van de Düsseldorfer Malerschule is te zien als een variant van het realisme, dat in de jaren '40 in reactie op de Romantiek opkomt. Dat het om een variant gaat blijkt duidelijk wanneer ik ten slotte de aandacht vestig op twee schilderijen van Gustave Courbet, de kunstenaar die in de literatuur als het ware de belichaming van het realisme is geworden. Het gaat me om "de Steenhouwers" (afb. 13) en "de Begrafenis te Ornans" (afb. 14), beide uit 1849. De scènes op deze schilderijen spelen zich niet meer af in Parijs, maar in de provincie, en wel in die provincie waarin de klassenstrijd na het mislukken van de juni-revolutie het meest openlijk werd voortgezet: Franche-Comté, de geboortestreek van Courbet. Het



Afb. 13. G. Courbet, *Les casseurs de pierre*, 1849, verloren gegaan in WO II.

onderwerp van "de Steenhouwers" is het plattelandsproletariaat: de benarde werkomstandigheden worden bekritiseerd door een te oude en een te jonge arbeider te laten zien. Het onderwerp van "de Begrafenis te Ornans" is de plattelandsgemeenschap, met dezelfde klassenverschillen als in de stad. Courbet brengt heel realistisch de structuur van die plattelandssamenleving in beeld: clerus; plattelandsbourgeoisie; proletariaat. Hij toont duidelijk de klassentegenstellingen, maar schildert niet de klassenstrijd, neemt geen stelling zoals Hasenclever.

Frank Reijnders



Afb. 14. G. Courbet, *Un enterrement à Ornans*, 1849-
'50, Louvre, Parijs.