

Rezension Jean Starobinski, 1789. Mit Vorwort von Friedrich A. Kittler und Nachwort von Hans Robert Jauß. *Arbitrium* 9 (1990), 65-71.

OUBLIER FOUCAULT ?

Jean Starobinski und die Anagrammatik der Geschichte

Oublier Foucault? Als Baudrillard am Ende der siebziger Jahre gegen Foucaults überwältigenden Erfolg diese Parole ausgab (nicht in der Frageform und zu Lebzeiten des Autors), sprach er vom "Spiegel der Mächte," deren Beschreibung Foucaults Diskurs seine "verführerische Kraft" verdankte und folglich die Kritik auf den Plan rief, die er verdiente - eine diskurstheoretisch gewendete Ideologiekritik, wie man hierzulande mit Genugtuung meinen mochte. Nicht, daß es bei dieser Kritik geblieben wäre an der "Nostalgieerscheinung," als die Foucault herumspukt seit Heraufdämmern der Postmoderne.¹ Daß der Spuk ins Nachbild der historischen Epoche gebannt bleibt, deren "Archäologie" er gegen den Geist dieser Epoche unternommen hatte, liegt nicht allein im Interesse an deren Ende, sondern auch deren Vollendung. Zwei der prominentesten Interessenten am einen wie anderen begleiten ein Buch von Jean Starobinski, dessen deutsches Wiedererscheinen zur Jahrhundertfeier der französischen Revolution anzuzeigen war, und das zu diesem Anlaß in Vor- und Nachwort den Theoretiker des historischen Bruchs, Foucault, als unbewältigten Geist mitbeschwört.²

Foucault, so sind sich Friedrich Kittler und Hans Robert Jauß einmal einig, ist die Elle, an der selbst ein Jean Starobinski zu messen ist, wenn es um ein Thema wie dieses, die Revolution, geht. Wie kaum ein anderer präsent auf dem deutschen Buchmarkt der letzten zwei Jahre, hatte

¹ Jean Baudrillard, *Oublier Foucault* (Paris: Galilée 1977); dt. unter demselben Titel (München: Raben 1978, 2. Aufl. 1983), Zitate S. 10.

² Jean Starobinski, *1789: Die Embleme der Vernunft* (München: Fink 1988). Es handelt sich um die Neuauflage des 1981 schon einmal erschienenen, mit Friedrich Kittlers Vorwort versehenen Taschenbuchs (UTB 1150), zur Feier des Jahres in Leinen, Farbe und, was die Qualität der Reproduktionen angeht, entscheidend größerem Format. Das neue Nachwort von Hans Robert Jauß über Starobinskis "Archäologie der Moderne" war auf französisch bereits Teil einer in der Collection *Cahier pour un temps* erschienenen Starobinski-Festschrift (Paris: Centre Georges Pompidou 1986).

Starobinski lange genug im Schatten der Rezeption französischer Literaturwissenschaft gestanden, die mit den Strukturalisten alle Hände voll zu tun hatte und bis heute zu keinem befriedigenden Ergebnis, zu keiner wünschenswerten Vertrautheit mit Gegenstand und Stil gekommen ist.³ Starobinskis Anteil an dieser Sparte, insbesondere seine in Frankreich epochemachende Veröffentlichung und Darstellung der Anagramm-Studien de Saussures, ist in Deutschland zwar übersetzt worden und zu esoterischer Berühmtheit gelangt, mußte schließlich aber von den Anhängern aus den Ramschkisten aufgekauft werden; zum Pensum des akademischen Unterrichts sind sie leider nicht geworden.⁴

Beide, Kittler und Jauß, versäumen nicht, auf die vergleichsweise Verspätung der späten Konjunktur Starobinskis hinzuweisen und legen nahe, daß sie mit Foucaults Konjunktur zu tun hat. Freilich aus unterschiedlichen Gründen, die mit den weit auseinanderliegenden Rezeptionsvorgaben von Diskursanalyse und literarischer Hermeneutik zusammenhängen. Daß sich in Deutschland beide, Diskursanalyse und Hermeneutik, für Starobinski stark machen, macht das Revolutionsbuch *1789* zu einem Emblem wenn nicht des literaturwissenschaftlichen *common sense*, so doch der Verlegenheit, in der ein solcher *common sense* sich befindet im Jahr 1989. Haben sich an Foucault die Geister geschieden, so meinen sie sich bei Starobinski wiederzufinden. Sieht Kittler bei Starobinski den späten Foucault der Machtdispositive bestätigt, so Jauß den frühen Foucault der Epistemenbrüche widerlegt.

³ Während die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 17. Nov. 1988 "Starobinski über Starobinski" zu Wort kommen ließ aus Anlaß eines anderen historisch gewordenen Werks, *La relation critique* von 1970 (dt. als *Literatur und Psychoanalyse* 1973), erschienen bei deutschen Verlagen gleichzeitig das Rousseaubuch *La transparence et l'obstacle* von 1955 und das wesentlich spätere Montaignebuch *Montaigne en mouvement* von 1983 (beide dt. 1988), aber auch der Zwilling zu dem hier besprochenen Werk, die Vorgeschichte der Revolution unter dem Titel *L'invention de la liberté* von 1964 (dt. ebenfalls 1988).

⁴ Jean Starobinski, *Les mots sous les mots* (Paris: Gallimard 1971); *Words upon Words* (New Haven CT: Yale UP 1979); *Wörter unter Wörtern* (Frankfurt/ Berlin/Wien: Ullstein 1980). Zur literaturtheoretischen Wirkungsgeschichte siehe Paul de Man, "Hypogram and Inscription" (1981), in *The Resistance to Theory* (Minneapolis MN: Minnesota UP 1987). Starobinskis erste Vorveröffentlichungen aus dem Nachlaß Saussures stammen aus der Mitte der sechziger Jahre, zuerst "Les anagrammes de Ferdinand de Saussure," Untertitel des späteren Buchs, *Mercure de France* (février 1964).

Allerdings ist vom Strukturalismus, unter den Foucault ohnehin nicht verrechnet werden wollte, insbesondere von den Schwierigkeiten seiner Abgrenzungen nicht die Rede, sondern von einem Bilderbuch, dessen Hintergründigkeit den Diskursanalytiker so einnimmt wie seinen Konterpart, den hermeneutisch gesonnenen Geisteswissenschaftler, und auch ein weiterreichendes Publikum anspricht, das sich um beider Querelen - umgekehrter *Querelle des Anciens et des Modernes* - nicht schert. Es ist mit Bildern zufrieden, gibt sich zeitgemäßer "Bilderflucht" hin, der Flucht aus dem umständlichen Lesen in die Anschauung der Bilder, in der sich ein Interesse bequem gemacht hat, das von "Theorie," von "Strukturen," von "Umwegen" nichts mehr wissen will. Das modisch methodische "Kannitverstan" dieses Überdrusses indessen tut Starobinski so unrecht wie die eigenartige Druckgeschichte seines Buches.⁵ Denn ihm kommt es auf die Bilder zwar an, aber er erspart mit ihnen nicht weiteres Lesen, er leitet dazu an, indem er *in* den Bildern anfängt mit Lesen, einem anderen Lesen als dem belehrend einfühlsamen der üblichen Geschichten. Aus diesem Grund eines genaueren, auf rechtes Nachempfinden nicht absehenden Lesens, ist es freilich unerlässlich, nicht nur alle Bilder vor Augen zu haben, von denen die Rede ist, sondern sie in so guten Reproduktionen vorzufinden, daß man seiner Lektüre folgen kann. Entgegen der populären Erwartung, in Bildern unverstellt und ohne lästige Zwischenschaltung direkten Zugang zu gewinnen zur Geschichte, verdanken wir Starobinskis Vermittlung die Lesbarkeit eines Ereignisses, der Revolution, die *als Ereignis* schnell unlesbar geworden ist und auch in ihren malerischen Reflexen nicht mehr unvermittelt zu wirken vermag, eines Ereignisses, das in seiner Wirkungsgeschichte vielfältig verstellt ist und fremd bleiben muß (Starobinski auf der ersten Seite).

⁵ Jean Starobinski, *1789 - Les emblèmes de la raison*, ist zuerst in Mailand 1973 erschienen in einer Ausgabe, die heute praktisch unauffindbar ist (Istituto Editoriale Italiano), danach in einer im Bildmaterial entscheidend beschnittenen französischen Version in Paris 1979 (Flammarion). Wie der Vf. dem Rez. mitteilte, ist der erste Herausgeber mitsamt dem zugrundegelegten Bildmaterial verschwunden, so daß die folgenden Ausgaben Detektivarbeit zu leisten hatten. Die amerikanische Ausgabe hat das Bildmaterial der ersten Ausgabe wohl am vollständigsten erschlossen, allerdings in schwarz-weißen Reproduktionen (Charlottesville VA: Virginia UP 1982), während die deutsche der französischen Ausgabe folgt, im Unterschied zu dieser aber die Bilder farbig wiedergibt, dankenswerterweise mit Nachweisen. Die Unterschiede sind quantitativ beachtlich: 40 Abb. der französischen und deutschen Ausgabe stehen 68 Abb. der amerikanischen Ausgabe gegenüber.

Kittlers Vorwort macht aus Starobinskis Lektüre der Bilder der Revolutionsjahre "einen Imperativ der neueren Historik: die Französische Revolution, statt ihr nachzuträumen oder Aktualität einzuhauchen, einfach zu denken." Hans Robert Jauß erkennt in dieser Lesbarkeit der verflochtenen Träume "ein *unvollendetes Projekt*," das Starobinskis "Vorgeschichte unserer Moderne an die Seite der gleichgesinnten Unternehmungen von Adorno, Benjamin und Habermas stellt -- der Zunft ins Stammbuch geschrieben, die ihn bis zur Stunde lobt, aber im Grunde ignoriert." Indessen: weder vollständiger zu projektieren, noch soviel einfacher zu denken wird die Revolution und das in ihr auf die Füße gestellte Projekt der Moderne in Starobinskis Lektüre. Nur deutlicher zu erkennen in allen Schattierungen. Listig nutzt Starobinski die Hintergrundmetaphorik der Aufklärung, des "siècle des lumières," um das neue Licht mit seinen Schatten, in seiner Tiefenschärfe faßbar zu machen. Gewiß hilft die modellierende Nachzeichnung der Abschattungen dem Nachdenken der Revolution, bestätigt sie die von Jauß berufene *Dialektik der Aufklärung*. Doch wie diese, *Negative Dialektik* in Adornos späterer Version, drängt die Lesbarmachung des Nachlesens nicht auf eine nachträgliche Synthese, sondern macht sie undurchschaute Intentionen sichtbar, eine nicht-synthetisierbare Unvollendbarkeit des Projekts nachvollziehbar. Die Revolution wird denkbar, indessen nicht als die, deren Fortschritt wir vermeintlich in der Tasche haben.

"Der Frost," zweites Kapitel über den Winter vor der Revolution, folgt der These des ersten, "1789" überschriebenen Kapitels, das Thema und Anlaß des Buchs in seiner vorliegenden Gestalt, der Lektüre der Revolution in den von ihr hinterlassenen Bildern erläutert: "die Revolutionen erfinden nicht sogleich die künstlerische Sprache, die der neuen politischen Ordnung entspricht. Man bedient sich lange noch ererbter Formen, selbst in dem Bestreben, den Zusammenbruch der alten Welt zu verkünden." Der historische Quellenwert der Bilder ist also ein eigentümlicher, durch die Gewalt des Umbruchs eigentümlich gebrochener. Die alten Formen auf die neuen "Momente des gewaltsamen Umbruchs" hin zu lesen, ist der Kälteeinbruch im Winter 1788/89 ein eindrückliches Beispiel. In Bernardin de Saint-Pierres Garten zeigt sich die "Naturumwälzung," die in Bildern Roberts und Goyas Gegenstand ist, als "Schattenwurf der Geschichte," als "Emblem des Staatsunglücks." Die "symbolische Lektüre"

der Ereignisse, die Starobinski in ihrer Rückständigkeit angesichts eines Bayle, Fontenelle und Voltaire herausarbeitet, wird als der Rückfall in voraufgeklärte Schemata der Exegese, den sie darstellt, selbst emblematisch für das *evolutionäre Potential*, das die Revolution realisiert: zum *Emblem* nicht so sehr der Vernunft, als der List, die ihrer Realisierung vorausging. Zu *Emblemen der Vernunft*, wie der Untertitel sagt, werden die Bilder der Revolution in Starobinskis Lektüre nicht aufgrund des in ihnen zum Thema gewordenen Fortschritts der Revolution, sondern aufgrund dieser List, deren Notwendigkeit *im Rückgriff* die Gewaltsamkeit des Vorgriffs beweist und als Vernunft suspendiert sieht.

Eine treffende Formulierung aus dem Kommentar zu gebrauchen, den Starobinski der anagrammatischen Methode Saussures gewidmet hat, könnte man sagen, er suche in den Bildern “eine *verbale Latenz* (...) offenbar zu machen,” wie sie Saussure “unter den Wörtern” der lateinischen Poesie gefunden hat.⁶ Was Starobinski liest jedenfalls, ist sowenig eine “psychologische Intention” wie bei Saussure. Bernardins Text, die “symbolische Lektüre” des Winters vor der Revolution, hat die Qualität eines “Hypogramms,” das Starobinski der Textur der Winterbilder des Jahres 1789 unterlegt. Licht und Schatten, Leitmotive in der Analyse der Embleme, bemessen sich nach einem “Subtext,” der als *subscriptio* solcher emblematischer Vorgaben aufgefaßt werden kann. Wiewohl Starobinski nicht den Anschein eines methodischen Vorgehens erweckt, verfährt er doch nicht willkürlich, sondern mit der Erfahrung des Text-Archäologen, der aus einem fragmentarischen Grundriß und motivischen Bruchstücken die Signatur der Epoche erschließt. In den alten Formen die Signatur des Neuen zu lesen, heißt für ihn, in die Darstellung die Latenz des Umbruchs, einschließlich des Umbruchs der Darstellung einzuzeichnen, bis sich der “Schattenwurf der Geschichte” in der Darstellung selbst abzeichnet: zuletzt, am Ende des Buchs, in Goyas “Kunst, den Schatten anzunehmen.” Diese in die Moderne eines Manet vorausweisende Loslösung von der dargestellten Gegenständlichkeit und ihrer emblematischen Unter-Schrift erfaßt Starobinski an einem der Glanzpunkte seines Buchs, in der

⁶ Starobinski, *Wörter unter Wörtern*, S. 126; *Les mots sous les mots*, S. 152 (Starobinskis Hervorhebung).

Analyse des Glanzstücks der Revolution, der “Lektüre,” wie er ausdrücklich sagt, von Davids Bild “Der ermordete Marat” und der Inschrift *A MARAT. DAVID. L’AN DEUX*.⁷

Eine “ärmliche Holzplatte,” auf ihr “ein lakonischer Text,” der nicht allein eine Widmung und Datierung mitteilt, sondern die Zeitdifferenz festhält, die in der Zeitrechnung offiziell geworden ist: “Den Gegenständen und der Kursivschrift gegenüber (der Kursivschrift des Briefs in der Hand des Ermordeten) wirkt die Inschrift in römischen Großbuchstaben wie eine Grabstele und begründet einen zeitlosen Ruhm.” Was bleibt mithin, so hält Starobinski fest, ist “den ermordeten Marat zu *sehen*, doch wir können ihn nur zwischen diesen beiden Texten sehen: wir sehen ihn aufhören, der zu sein, dem Charlotte Corday ihren Brief am 13. Juli überbrachte, um derjenige zu werden, dessen Leichnam David im Jahre II der Republik verewigt.” Ein Bild, das *sichtbar* macht zwischen zwei Texten, einem dargestellten, vergangenen (dem Brief, der in der Darstellung des Bildes Vergangenheit wird), und dem in der Gegenwart des Bildes hinzugeschriebenen, neuen (der im Bild die neue Zeit rechnet). Zwischen zwei “Zeitpunkten des Schreibens” nicht nur, wie die Übersetzung sagt, sondern historischen Aggregatzuständen von “Schrift” (“*deux moments d’écriture*”). Mit Davids “Marat” tritt die Revolution ins Bild; es *ist* die Revolution, die aus der Latenz des Subtextes, der emblematischen *subscriptio*, heraustritt und als Ereignis manifest geworden ist: als “Leichnam verewigt.”

Die Tradition dieses Schmerzensmannes, *imago* erneuter *pietas*, ist hier nicht zu erörtern.⁸ Starobinskis Interpretation erfaßt die historische Ambivalenz Davids, “Spannung zwischen Realität und Idealität,” im Zitat Baudelaires. Der “Spiritualismus,” den Baudelaire in diesem “Drama” die “moderne Kunst” ankündigen sieht, bringt einen neuen Betrachter, “Leser,” ins Spiel, den das 18. Jahrhundert ausgeschlossen hatte, um ihm Anteilnahme umso gewisser abzunehmen. Es handelt sich um “a radically transformed structure of pictorial and ontological

⁷ Vgl. aus der neueren Literatur *La mort de Marat*, Travail collectif animé et coordonné par Jean-Claude Bonnet (Paris: XXX 1986). Jörg Traeger, *Der Tod des Marat: Revolution des Menschenbildes* (München: XXX 1986).

⁸ Erwin Panofskys berühmte Abhandlung erfährt bei Starobinski ein ambivalentes Ende: “>Imago pietatis< - Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmannes und der Maria Mediatrix,” in *Festschrift für Max J. Friedländer* (Leipzig: XXX 1927), S. 261-308: hier S. 295 f.

priorities,” die Michael Fried im Zeitalter Diderots Gestalt annehmen sieht: “the supreme fiction that the beholder did not exist.”⁹ Die neue Öffentlichkeit, vor der Davids “Marat” ausgestellt wurde, zehrte von Reserven, auf die Starobinski nicht zu sprechen kommt, über die aber nach seiner Einschätzung der Bilder der Revolution es sich längst nachzudenken gelohnt hätte.

Nimmt man Frieds spätere Thesen zu Starobinskis früheren Anregungen hinzu (was bei Fried selbst nicht geschehen ist), so erhellt sich nicht nur jenes dunkle Bild, “Die Madrider Erschießung vom 3. Mai 1808,” das Goyas Spätwerk so “ablesbar” macht und “vor Augen führt, was 1789 auf dem Spiel stand.” Es zeigt sich auch die Fruchtbarkeit jenes anderen Befundes, der Starobinski von Füssli über Blake auf Goya führt.¹⁰ “Das Unbewußte scheint Oberhand zu gewinnen.” Ein Bild wie Goyas “Stilleben mit Lachs,” das auf kaltem Marmor nichts als drei blutige Tranchen zeigt, bedarf in der Zeit des Fallbeils nicht nur nicht des Kommentars; die absolute Überflüssigkeit des Betrachters ruft einen Leser auf den Plan, dem passionierte Teilnahme im Halse stecken bliebe.¹¹ Hier hätte das Lesen impliziter “prétexte,” das Starobinskis Füssli- und Blake-Kapitel von der emblematisch-symbolischen Lektüre auf ein jeder Darstellung Entzogenes, jeden Zugriff Erhabenes tendieren läßt, auf Goya und, im letzten Kapitel, die “Zauberflöte,” den Fluchtpunkt, der den Vorwand der Texte für die Lektüre der Bilder zum Verschwinden brächte. Auf welche Weise, durchaus unhegelsch, die Revolution “aufgehoben” wäre in den Werken der Kunst, bleibt nach 1789 auch 1989 der Rede wert.¹²

Starobinskis lesende Analyse, mit anderen Worten, gilt einer *Dialektik der Aufklärung*, die im Verhältnis von Schrift und Bild liegt; in den Schatten, die das neue Licht wirft, entdeckt sie den

⁹ Michael Fried, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley/Los Angeles CA: California UP 1980), S. 105, 103.

¹⁰ Über Füsslis “Nachtmah” von 1782 hat Starobinski eindrücklich gehandelt im dritten seiner *Trois Fureur* (Paris: Gallimard 1975); dt. *Besessenheit und Exorzismus: Drei Figuren der Umnachtung* (Frankfurt/Berlin/Wien: Ullstein 1978).

¹¹ Francisco José de Goya y Lucientes, “Nature morte au saumon,” Sammlung Oskar Reinhart “Am Römerholz” (Winterthur AG); nicht bei Starobinski.

¹² Siehe Gerhart von Graevenitz, “Mythologie des Festes – Bilder des Todes: Bildformeln der französischen Revolution und ihre literarische Umsetzung,” *Poetik und Hermeneutik XIV* (1989).

dialektischen Umschlag der Schrift ins Bild. Es bietet sich der Vergleich mit einer anderen, ähnlich gelagerten Lektüre des Verhältnisses raison/déraison an, die Roland Barthes schon 1964 vorgenommen hat an den Bildern der *Encyclopédie*. “D’une manière générale, l’*Encyclopédie* est fascinée, à force de raison, par l’*envers* des choses: elle coupe, elle ampute, elle évide, tourne, elle veut passer *derrière* la nature.” Dem entgegen kommt der Abbildung die umgekehrte Funktion zu, nämlich “l’image l’oblige la plupart du temps à recomposer un objet proprement *déraisonnable*.”¹³ Die Beherrschung der Objekte bei gleichzeitiger Ausstellung ihrer Widersinnigkeit, Re-komposition nach vorangegangener De-komposition, gibt ein Analysemodell ab für die Aufklärung, das Starobinskis Analysemodus nicht widerspricht, sondern durch ihn entfaltet und an der ästhetischen Qualität der Bilder, ihrer revolutionären Historizität, auf ungeahnte Differenzierungsmöglichkeiten gebracht wird.

Insofern impliziert 1789 eine Widerlegung der These, von der Starobinski ausgeht, nämlich daß die Revolution für die Kunst keine Zeit sei wie für die Tat und daß dies von den Produkten *dieser* Revolution bewiesen werde. Im Gegenteil zeigt seine Lektüre unterliegender, implizit vorausgesetzter, “hypogrammatisch” gegebener und “paragrammatisch” assoziierter Subtexte eine Lesbarkeit des ästhetischen Mediums der Bilder, die ihrem historischen Ort mehr abgewinnt als eine interne, umständehalber in Verzug geratene Entwicklungslogik der malerischen Mittel.¹⁴ Es liegt bei der offenkundig leichthändigen Ausführung mit auf der Hand, daß die Kenntnis der umliegenden Studien Starobinskis zur Epoche, nicht allein des Buchs über die “Erfindung der Freiheit,” solche Implikationen zu erkennen erleichtert und eine zusammenhängende Kritik verdient.

¹³ *Les Planches de l’Encyclopédie de Diderot et d’Alembert vues par Roland Barthes* (Musée de Pontoise), Commissaire de l’exposition Jérôme Serri (Paris: Edition Association Les Amis de Jeanne et Otto Freundlich 1989), S. 55-56; Hervorhebungen von Barthes. Unter dem Titel “Image, raison, déraison” zuerst in einem inzwischen ebenfalls als “introuvable” verzeichneten, in limitierter Ausgabe 1964 erschienenen Neudruck von 135 Abbildungen der *Encyclopédie* unter dem Titel *L’Univers de l’Encyclopédie* (Libraires Associés).

¹⁴ Siehe zur Terminologie von Anagramm, Hypogramm, Paragramm (und Logogramm), *Les mots sous les mots*, S. 27 ff.; *Wörter unter Wörtern*, S. 20 ff.

Was die Übersetzung angeht, zeigt sich einmal mehr, daß ein “verständlicher” Autor, als der Starobinski gilt, nicht so “leicht” zu übersetzen ist; Reichtum und Hintergründigkeit seines Stils erfordern in der Übersetzung mehr als gewöhnliche Aufmerksamkeit. Eine charakteristische Kurzformel etwa, die im Anmerkungssteil Hubert Roberts Bild von der “Zerstörung der Bastille,” auf dem Umschlag als Emblem des ganzen Buchs genutzt (die französische Ausgabe zog die Schwerter umgreifenden Hände aus dem “Eid der Horatier” vor) auf den Begriff bringen soll, wird verfehlt durch die eingängige Direkt-Übersetzung einer vermeintlich offenkundigen Pointe: “Das Symbol triumphiert hier bei weitem über die Anekdote.” Ohne Kommentar ist das kein leichter Satz; er bedarf der Erläuterung. Worüber die Bastille als Symbol, und das heißt hier natürlich als zerstörte (“dans les premiers jours de sa démolition”) den Sieg davon trägt, ist als “Anekdote” schon fast eine Anekdote übers Übersetzen wert. Denn *anecdote* hat im Französischen bewahrt, was im Deutschen verloren gegangen und an die anachronistische ‘Fabel’ übergegangen ist, nämlich die Bedeutung der “Geschichte” (*récit*), die Gegenstand ist. Gewiß, die Tatsache, daß hier das Symbol der zerstörten Bastille über den Hergang des Abbruchs triumphiert, läßt die Geschichte dieses Hergangs ins “Anekdotische” absinken und das leere Pathos der Erstürmung der leeren Zwingburg hervortreten. Daß es aber dies “leere” Symbol zum Triumph bringt, gehört Starobinski zufolge nicht zu den Rückfällen in die Sprache “ererbter Formen;” es bezeichnet die totalisierende Macht einer neuen Symbolik über die anekdotische Leere dieser “Geschichte,” der Geschichte von der Erstürmung der leeren Bastille. Sie “rekomponiert” im Bild, was in der Geschichte “dekomponiert” zurückblieb (Barthes’ Vokabular). Allerdings trägt der emblematische Charakter dieses Symbols die Züge der Verzögerung, mit der es als Symbol der Unterdrückung umspringt ins Symbol der Befreiung (und als Symbol der Befreiung, man kennt die Anekdote, in hunderten kleiner, aus ihren Trümmern gehämmerter Bastillen übers Land verteilt wurde). Vom Symbol der Zerstörung als einem *Emblem der Vernunft* zum zerstörten Symbol, von Robert bis Goya, der den emblematischen Zug der Symbole als eine zerstörte Illusion aufgibt, führt die Geschichte nach 1789 in ein anderes Verhältnis von Darstellung und ihr eingeschriebener Idee.