

### Die Abkehr von der barocken Bildersprache in Gavin Hamiltons Homer-Zyklus

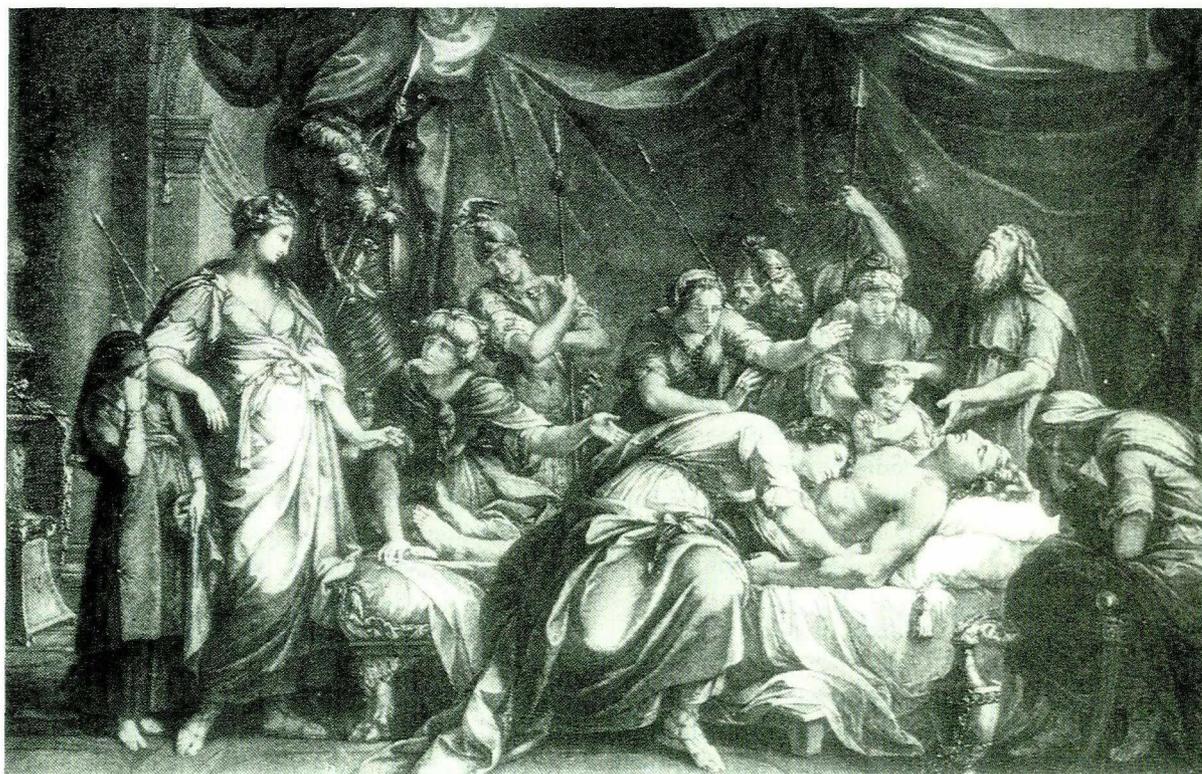
1.1.2.

DAVID kam mit VIEN 1775 nach Rom, als dieser Direktor der dortigen französischen Akademie wurde. Er blieb für fünf Jahre, studierte – seine Skizzenbücher weisen es aus – die klassische italienische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts und die Antike. Wieder in Paris, hatte er seinen ersten großen Erfolg mit dem im Salon von 1781 ausgestellten „*Belisarius*“. Von zeitgenössischen Künstlern war DAVID, abgesehen von seinem Lehrer VIEN, einerseits von GREUZE und seinen sentimental, der „*tragédie larmoyante*“ verwandten bürgerlichen Bilderzählungen (besonders der sechziger Jahre) beeinflusst, weil er hier den nämlichen Bühnenaufbau, die gleichmäßige Konzentration auf alle Figuren der Szene vorgebildet fand, wenn er auch das Ausdrucksvolle im Vortrag als störendes Pathos zurücknahm, um der Reflexion Raum zu geben. Andererseits studierte er offenbar sorgfältig die Werke von Gavin HAMILTON, dessen Bilder in den Nachstichen von Domenico CUNEGO in ganz Europa verbreitet waren. Hier konnte er zweierlei finden, was diese Historien bereits von der barocken Tradition unterschied, so sehr sich HAMILTON, wie DAVID, zugleich auch an den Historien POUSSINS orientieren mochte.

Grund-  
voraus-  
setzung 2

Gavin HAMILTON hatte zwischen 1760 und 1775 eine Serie von sechs großformatigen Bildern zu HOMERS „*Ilias*“ gemalt. Nun ist es keineswegs so, wie GOETHE meinte, daß es HAMILTON mit seinen Gemälden gewesen sei, der den Blick der Künstler zuerst wieder auf HOMER zurückgelenkt habe. Es gab *Ilias*-Szenen vom 16. bis 18. Jahrhundert, und auch die Zyklusform hat eine lange Tradition, angefangen mit Giulio ROMANO über RUBENS bis zu CHÉRON, COYPEL oder THORNHILL. Aber GOETHES Bemerkung meint doch etwas Richtiges; denn erstens geht HAMILTON auf den Homerischen Text selbst zurück, nutzt nicht, wie seine Vorgänger, die Vergilschen oder Ovidischen Varianten, und zum zweiten kommt es ihm im Zyklus auf eine schrittweise Entfaltung der Geschichte im Sinne des Homerischen Textes an.

Abb. 4: Domenico Cunego nach Gavin Hamilton: Andromache beweint den Tod Hektors. 1764



Wenn RUBENS in seinen Tapiserieentwürfen das „*Leben Achills*“ illustriert, dann interessieren ihn in dem Zusammenhang, in dem sein Zyklus stehen soll, nur zwei Aspekte: Achills Erfolge in den Schlachten und in der Liebe. Nichts von Erzählzusammenhang, nichts von Homerischem Ethos. Denn bekanntlich ist das Leben Achills bei HOMER alles andere als eine einzige Erfolgsserie, vielmehr eine nicht abreißende Folge von Enttäuschungen und dramatischen Unglücksfällen, vor deren Hintergrund sich erst das Ethos des Helden

beweist. HAMILTON ist es um dieses Ethos, das auch die aristotelische Tragödie meint, zu tun, und so wählt er vor allem Szenen, in denen Achill oder die ihm begegnenden Helden über den Gang des Schicksals nachsinnen: „Die Klage des Achill um den toten Patroklos“, „Priamos bittet Achill um den Leichnam Hektors“ oder „Andromache betrauert den toten Hektor“. Liest man bei HOMER nach, so werden diese Szenen allerdings eher beiläufig behandelt, und so wird man zu der Beobachtung geführt, daß Gavin HAMILTON die Homer-Übersetzung von Alexander POPE benutzt hat, die sich gerade in der Ausmalung sentimentaler Szenen einige Freiheiten nimmt. Das kann nicht verwundern, steht POPE doch in der Tradition des für das ganze 18. Jahrhundert so wichtigen Lockeschen Sensualismus. So haben wir erneut die beiden Pole des Neoklassizismus vor uns: Geschichtstreue auf der einen Seite, Verstärkung der sinnlichen Wirkung auf der anderen Seite, beides zusammengebunden durch eine antikische Stilisierung. DAVID konnte hier lernen.

### Aufgabe 3

Worin unterscheidet sich Gavin HAMILTONS Auffassung Homerischer Themen von derjenigen RUBENS'?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

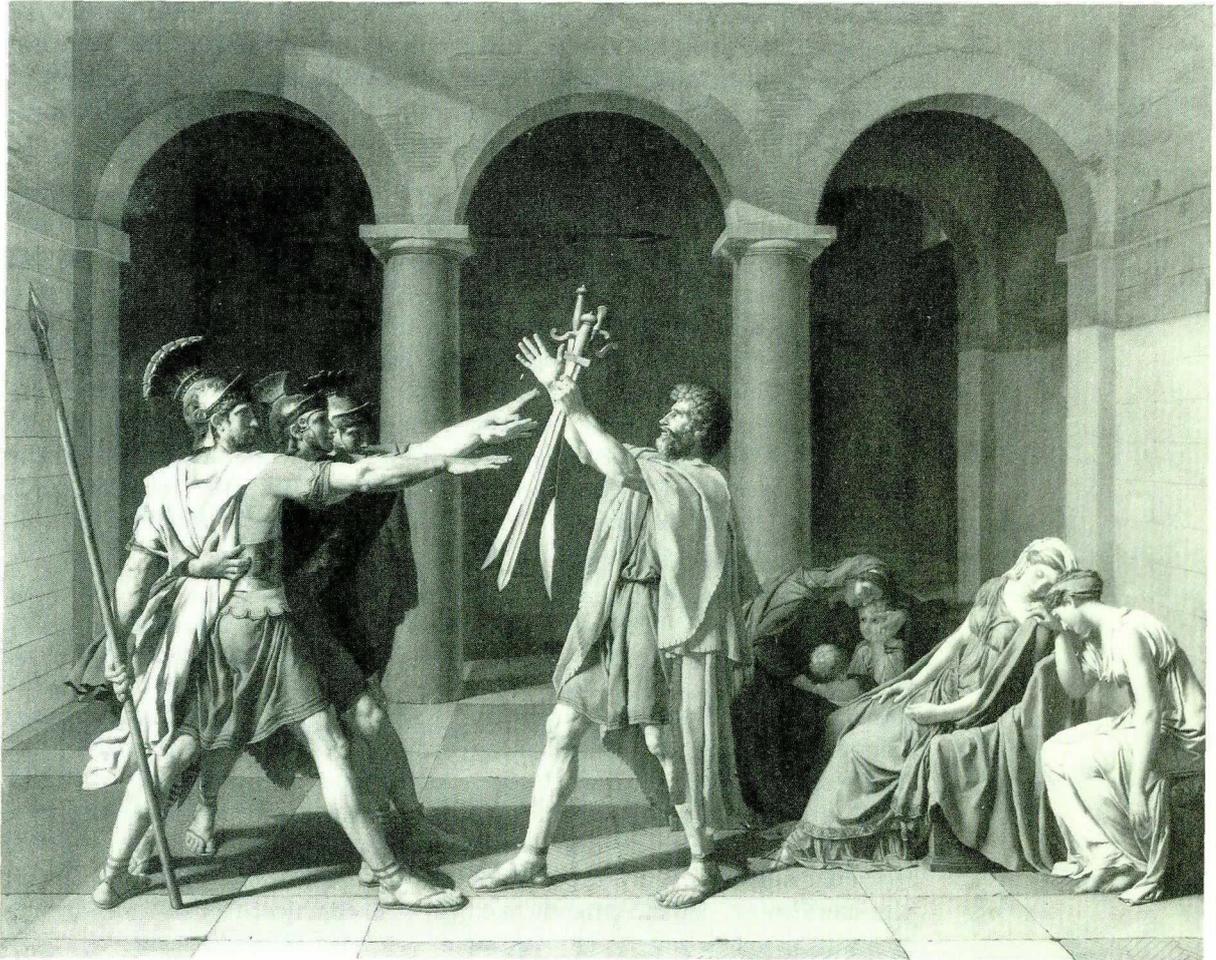
### 1.1.3. Davids „Schwur der Horatier“: Der moderne Öffentlichkeitscharakter des Kunstwerks

Grund-  
voraussetzung 3

Um 1780 erhielt DAVID über den Generalintendanten Comte d'ANGIVILLER, der sich um eine patriotische Erneuerung der französischen Historienmalerei bemühte, den königlichen Auftrag für eine Historie. Man einigte sich auf eine Szene aus der Geschichte der Horatier, wie sie den Franzosen aus der Dichtung CORNEILLES vertraut war. DAVID zeichnete verschiedene Szenen, doch verwarf er sie wieder; endlich verfiel er auf die bei CORNEILLE nicht vorkommende Szene des Schwurs der Horatier. 1784 schließlich tat er etwas Ungewöhnliches: Mit seinem Schüler DROUAI reiste er allein für die Erstellung dieses Bildes nach Rom, was ein Vermögen kostete und, wie schon die Zeitgenossen feststellten, in keinem Verhältnis zur Bezahlung des Bildes stand. 1785 vollendete er das Bild, stellte es zuerst in Rom aus, wo es begeisterte Aufnahme fand, und schickte es dann – bewußt mit Verspätung – zur Pariser Salonausstellung im September desselben Jahres. Es verursachte eine Sensation und löste eine Kritikerkampagne aus.

Waren DAVIDS Bilder bis dahin auch von der offiziellen, der Akademie nahestehenden Kritik durchaus wohlwollend aufgenommen worden, so spaltete sich die Kritik nun. Das Thema des Bildes als solches, selbst wenn der gewählte Moment auf DAVIDS Erfindung zurückging, war noch nichts Besonderes, konnte in seinem strengen patriotischen Moralismus durchaus d'ANGIVILLERS Vorstellungen entsprechen, doch seine Form widersprach aller akademischen Norm. Dennoch wurde es vom Publikum gefeiert. Das mußte die Gralshüter des Akademismus verunsichern.

Abb. 5: Jacques Louis David: Der Schwur der Horatier. 1784. Paris, Louvre



Dargestellt war der Schwur der drei Horatier-Söhne vor ihrem Vater, als Stellvertreter Roms gegen die Curiatier-Söhne, die Auserwählten Albas, bis zur Entscheidung zu kämpfen. Das Drama der Geschichte war darin zu sehen, daß einer der Horatier mit einer Schwester der Curiatier verheiratet und die Schwester der Horatier Camilla mit einem der Curiatier verlobt waren. Im Kampf blieb allein einer der Horatier übrig, so den Sieg für Rom sichernd. Nach Hause zurückgekehrt, klagte ihn seine Schwester des Mordes an ihrem Verlobten an. Der übriggebliebene Horatier erstach sie, weil sie nicht der Sache der Römer den Vorrang gab, wurde des Schwesternmordes angeklagt, vom Vater verteidigt und vom römischen Volk schließlich freigesprochen.

Die Geschichte mag grausam in der Einforderung der Staatsräson sein – der Absicht d'ANGIVILLERS, die Kunst im Namen des Königtums sprechen zu lassen, dürfte sie schon entgegengekommen sein. Untersucht man jedoch DAVIDS Bild im einzelnen, so geht die Rechnung einer derartigen Moraldidaktik nicht so glatt auf.

In diesem Zusammenhang ist es von Nutzen, sich die akademische Kritik des Bildes vor Augen zu führen. Ein Verteidiger DAVIDS, der spätere girondistische Revolutionär GORSAS, faßt sie zusammen, um sie am Ende positiv zu wenden. Das Bild werde kritisiert, weil die Figurengruppen auseinanderfielen, weil die Farbe zu monoton sei, die Figuren aus den Proportionen gerieten, die Schatten zu massiv seien, die verschattete Frau mit den Kindern die hinter ihr auftauchende Säule geradezu durchbohre, andererseits in den Schattenpartien sich mit dem undefinierbaren Hintergrund vermische. All diese kleinen Fehler verschwänden allerdings, so argumentiert er, vor den Augen desjenigen, der sich wirklich auf die dramatischen Emotionen dieses Bildes einließe, der die würdevolle Form, den angemessenen Stil und die Reinheit der Darstellungsabsicht wahrzunehmen vermöchte. Ein anderer akademischer Kritiker weiß die Vorwürfe noch zu mehren: Die

gleichförmig wiederholten Pathosgesten der Söhne seien entschieden unangenehm; es fehle Variation; die Architektur sei zwar eindrucksvoll, aber doch zu aufdringlich; die Posen seien steif; es fehlten Grazie und Geschmeidigkeit. Kurz und gut: Dies alles sei ein Zeichen von verdorbenem Geschmack.<sup>2</sup> Die Vorwürfe weisen alle in dieselbe Richtung: DAVIDS Bild sei kein klassisch gerundetes Werk mit überzeugenden Entsprechungen, flüssigen Übergängen, eleganter variationsreicher Entfaltung des klassischen Formenrepertoires.

In der Tat, das ist es nicht. Es ist sperrig, eckig, unausgewogen, Figur und Raum finden nicht zusammen, und dennoch bezieht es den Betrachter auf eindringliche Weise ein. DAVID scheint diesen Effekt besonders kalkuliert zu haben; das Bild ist antiakademisch; es spricht den klassischen Normen hohn, aber es entspricht einem anderen Ideal, dem der reinen ungeschminkten Wahrheit. Sie wird freigelegt; der verfeinerte Stil wird als Täuschung entlarvt, der die eigentlichen Absichten seiner Verfechter verberge. Insofern gewinnt die Davidsche Formerscheinung eine subversive Dimension, die genau der gleichzeitigen vorrevolutionären politischen Argumentationsweise in der Pamphletliteratur entspricht. Die höfische Eleganz einer selbstgerechten Elite wird in Verruf gebracht durch unverstellte Direktheit, die das breitere Publikum durchaus akzeptierte, trat sie nur mit Überzeugungskraft auf.

DAVID hat diese Spannung geschürt und äußerst geschickt zu seinen Gunsten genutzt. Er ist der erste Künstler der Geschichte, der den neuen Öffentlichkeitscharakter der Kunst in voller Tragweite erkannt hat. Seit Salon und Kunstkritik über Erfolg und Mißerfolg der Künstler entschieden, galt es für den Künstler, wollte er nicht untergehen, so etwas wie Öffentlichkeitsarbeit zu leisten. DAVID spielte auf dieser Klaviatur perfekt. Er lancierte Meldungen über seine entstehenden Werke an Kritik und Presse, versuchte auf jede Art und Weise das Interesse wachzuhalten, verfolgte genau, was Künstlerkonkurrenten taten, um reagieren zu können, antwortete mit seinen Werken verstärkt auf Werke anderer Künstler, wußte, daß die Öffentlichkeit ein wankelmütiger Genosse war, dem es Nahrung zu geben galt, sorgte sich um die günstige Hängung seiner Werke im Salon, organisierte eine für ihn sprechende Partei, hatte eine funktionierende Clique. Im Falle der „*Horatier*“ hat er, wie wir gehört haben, die Ausstellung im Salon bewußt verzögert, um einen eigenen, besonderen Auftritt zu haben. In einem anderen Jahr boykottierte er den Salon und ließ seine Gegner ins Leere laufen, um sie im Jahr darauf durch einen unerwarteten Angriff zu verblüffen.

Keine Frage, die Kunst lief auf diesem Wege auch Gefahr, sich von der Publikums-laune abhängig zu machen; sie wurde zu ständiger Erneuerung gedrängt, konnte verführt werden, den billigen Effekt zu suchen. Es ist dies das Schicksal der Kunst der Moderne, und DAVID ist der erste, dem dies bewußt war, dem es aber auch keine besonderen Skrupel gemacht hat.

Die Brüche der Komposition in seinen „*Horatiern*“ werden nicht allein durch den Verzicht auf verschleiernde Eleganz und durch forcierte Publikumsansprache erklärt – sie reflektieren auch, allem Pathos zum Trotz, die in der Gegenwart erfahrenen Brüche. Nicht umsonst schrieb DAVID 1785 an einen seiner Gönner – nachdem er ohne Absprache mit seinem Auftraggeber das Thema geändert und noch dazu über das vereinbarte Format hinausgegangen war, um sein Bild in die höchste Format- und Preiskategorie zu bringen –, er habe aufgehört, ein Bild für den König zu malen und mache jetzt eines für sich selbst. Er allein hatte seine Kunst zu verantworten, und zwar der Öffentlichkeit gegenüber. Nicht lange danach, und

<sup>2</sup> Zit. bei: Thomas E. Crow: *Painters and Public Life in Eighteenth Century*. New Haven/London 1985, S. 215f.

ein Künstler wie John CONSTABLE wird schreiben: „Mein Meister, das Publikum, ist hart, grausam und erbarmungslos, es erlaubt keinen Rückfall. Das Publikum ist immer mehr gegen als für uns.“<sup>3</sup> Der Einzelne ist nicht bruchlos selbstverständlicher Teil des Publikums, sondern ist mit ihm konfrontiert, und nicht selten gehen die Interessen auseinander. Die „Horatier“ lassen dieses Problem durchaus anschaulich werden.

Sosehr die eigentliche Schwurszene das Bild zu beherrschen scheint, sosehr die drei Körper der Söhne, wie die Kritik verunsichert bemerkt, perspektivwidrig zu einem Körper zu verschmelzen scheinen und damit für den Staatskörper eintreten können, so sehr geraten sie in Konflikt sowohl zu ihrer Umgebung – der archaische Kastenraum beherbergt sie nicht wirklich – wie zur Gruppe der in Trauer versunkenen Frauen; zwischen ihnen gibt es kein handlungsmäßiges, auch kein kompositorisches Gleichgewicht. Bezeichnenderweise hat DAVID eine in einem früheren Entwurf rechts stehende Frau ebenso gelöscht wie ein architektonisches Gegengewicht zur übermächtigen Männergruppe. In der Endfassung ist die eine (männliche) Seite stark, die unvermittelte andere (weibliche) Seite schwach. Die öffentliche Räson zerstört den privaten häuslichen Frieden: Dieses Dilemma wird nicht aufgehoben, sondern bleibt anschaulich erhalten.

Wie sehr es DAVID darauf ankam, diesen Konflikt und seine Unauflösbarkeit zu thematisieren, belegt ein kleines Hintergrunddetail des von DAVID sorgfältig kontrollierten und korrigierten Nachstichs: Direkt unter den Schwertspitzen, von einer Spitze durchschnitten, steht ganz an der Rückwand hinter den Säulen, im Schatten, vernachlässigt ein Pflug – die Horatier sind dabei, sich selbst der Grundlage ihres Lebensunterhaltes zu berauben.

Zudem gilt es zu bedenken, daß der betonte Archaismus der Formerscheinung – die Säulen werden in der Endfassung selbst der Basen beraubt – uns die Szene, so unmittelbar sie auf uns wirkt, zugleich fremd und fern erscheinen läßt. Auffällig ist die geradezu aufdringliche Erscheinungsrealität des dekorativen Details, etwa der Rüstungen und Waffen, ihnen geht jegliche atmosphärische Einbettung ab; ihre Illusionslosigkeit stößt uns unausweichlich auf das Fremdartige dieser Dinge. Sie sind aus der Rumpelkammer der Geschichte ans kalte Licht geholt, in ein abstraktes Bildgerüst gezwängt, und nun können wir sehen, wie wir damit fertig werden – so wie wir sehen können, wie wir mit dem freigelegten Konflikt zurechtkommen.

In seinem „Brutus“, den DAVID im Revolutionsjahr 1789 im Salon ausstellte, ist dieser Konflikt noch zugespitzt. Brutus, der Held, der in seiner Verkrampfung keiner mehr sein kann, ist aus dem Bildzentrum ganz nach links vorn, gleichsam an die Bühnenrampe gerückt; er ist aus dumpfem Brüten hochgeschreckt, als seine toten Söhne, die er, wiederum aus Staatsräson, zum Tode hat verurteilen lassen, hereingetragen werden. Für den Betrachter ist er so etwas wie eine Projektionsfigur, in der er den unaufhebbaren Konflikt zwischen väterlicher Liebe und eingeforderter Vaterlandsliebe gespiegelt sieht. Die Bildordnung ist hier vor der absurden Logik der Geschichte endgültig zu Bruch gegangen.

In der Revolution beurteilte man das Thema anders: Brutus wurde zu der Identifikationsfigur überhaupt. Es verwundert nicht, daß DAVIDS „Brutus“, obwohl DAVID doch der Chefpropagandist der Revolution war, in der revolutionären Propaganda keine besondere Rolle gespielt hat: Seine Widersprüchlichkeit schloß das Bild wohl von einer erfolgversprechenden propagandistischen Instrumentalisierung aus.

<sup>3</sup> John Constable's Correspondence II. Hrsg. von R. B. BECKETT. Bd. VI. London 1964, S. 210.



Es kann nicht darum gehen, etwa nur eine Ausdrucksweise durch eine andere zu ersetzen, die Kunstprinzipien aber unverändert zu lassen. Die Kunst selbst muß nach dieser Vorstellung eine andere werden, einen anderen Ort in der Gesellschaft bekommen, andere Ansprachestrategien entwickeln, andere Rezeptionsmuster einfordern. Nun hat das Tempo, das die Revolution vorlegte, die Künste nur eingeschränkt und nur in bestimmten Bereichen zur Entfaltung kommen lassen. Zu nennen sind: populäre Graphik zu tagespolitischem Anlaß, kurzlebige Festdekorationen, deren Vergänglichkeit immerhin durch graphische Dokumentation ausgeglichen werden konnte, die eine oder andere programmatische Ausstattungsarchitektur oder Ausstattungsveränderung (die im Normalfall die Revolution nicht überstanden hat), wenige Einzelgemälde, auch hier einige nur im Nachstich überliefert oder im Entwurfsstadium steckengeblieben. Ein Meisterwerk allerdings, wie es zentraler das Anliegen der Revolution und neuer Kunst nicht verkörpern kann, ist erhalten: DAVIDS „Der Tod des Marat“.

Abb. 6: Jacques Louis David: Der Tod des Marat. 1793. Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

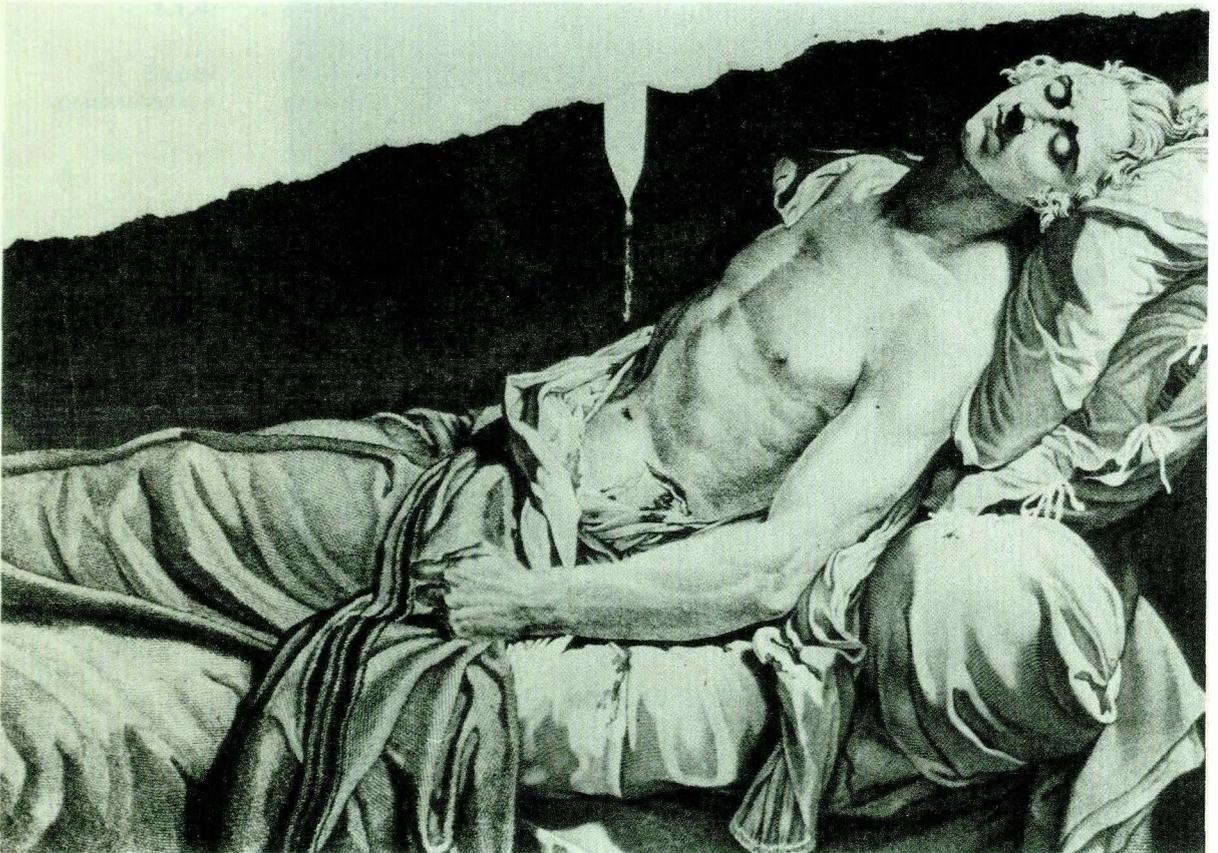


### 1.1.4.1. Davids „Marat“: Der revolutionäre Realitätscharakter des Kunstwerks

Merkmal 1 Um DAVIDS Bild in seiner Besonderheit wirklich verstehen zu können, ist es nötig, sich den Gang der revolutionären Ereignisse bis zur Entstehung des Bildes sowie DAVIDS Rolle in der Revolution kurz zu verdeutlichen:

Als Jean-Paul MARAT, Publizist und einer der Hauptpropagandisten der Revolution, am 13. Juli 1793 ermordet wurde, befand sich die Revolution in einer kritischen Phase. Im August 1792 war der König gefangengenommen worden. Es folgten die sogenannten Septembermorde, bei denen 3000 französische Royalisten und Geistliche getötet wurden. Am 21. September 1792 trat der neue Nationalkonvent zusammen; ihm gehörte von vornherein DAVID als Abgeordneter an; er war Mitglied der radikalen Bergpartei, zu der etwa auch DANTON, MARAT und ROBESPIERRE gehörten. Auf der ersten Sitzung kam es zur Abschaffung der Monarchie und zur Ausrufung der Republik. Am 19. Januar 1793 stimmte der Konvent (mit DAVIDS Stimme) für LUDWIGS Hinrichtung ohne Aufschub; am Tag darauf wurde der Abgeordnete LE PELETIER von royalistischer Seite ermordet. Die Revolution hatte ihren ersten Märtyrer. DAVID, der bereits im September 1791 von den Jakobinern zum Kommissar für die Künste ernannt worden war und als Mitglied des Komitees für öffentliche Unterweisung (seit 1792) auch in der Folgezeit mit der Organisation aller wichtigen Feste und Zeremonien der Revolution betraut wurde, ließ den Leichnam LE PELETIERS auf dem Sockel des herabgestürzten Reiterstandbildes LUDWIGS XIV. (von GIRARDON) aufbahnen, ihm huldigen und anschließend ins Panthéon überführen.

Abb. 7: Pierre Alexandre Tardieu nach Jacques Louis David: Le Peletier auf dem Totenbett. 1794



Offenbar ohne Auftrag malte DAVID den aufgebahrten LE PELETIER und übergab das fertige Bild Ende März dem Nationalkonvent. Dieses Bild, das später zusammen mit dem „Marat“ die Präsidentenwand des Nationalkonventsitzungssaales zieren sollte, ist bei aller klassischen Form in doppelter Hinsicht revolutionär. Soweit man dem Nachstich und der Nachzeichnung trauen kann (das Original ist nicht erhalten), ist das Bild einerseits von extremer Wiedergabegenauigkeit; zum anderen verkehrt DAVID zum ersten Mal ganz bewußt klassische Ikonographie in ihr Gegenteil: Über LE PELETIER hängt an einem Haar ein Schwert, das natürlich auf das Damoklesschwert anspielt. Während jedoch Damokles durch das Schwert, unter dem er auf des Herrschers Platz sitzen darf, von diesem belehrt wird, daß die Position und das scheinbar absolute Glück des Tyrannen allezeit bedroht sind, so ist es hier LE PELETIER, der Vertreter der Republik, der allezeit vom Tyrannen, sprich dem König und seiner Fraktion, bedroht war: Das Schwert ist entsprechend durch eine Bourbonenlilie gekennzeichnet. Der wahre Souverän, wird uns bedeutet, ist das Volk. So ist DAVIDS Bild auch in seiner Ikonographie ein

dialektisches Lehrstück. Wie bei der realen Aufbahrung LE PELETIERS werden auch im Bild die bis dahin einseitig in Anspruch genommenen Bildzeichen und Sprachbilder in einer für die Anschauung unmittelbar einsichtigen Weise mit neuem Sinn besetzt. Im Gegensatz jedoch zu aller herkömmlichen Traditionsanknüpfung besorgt hier die Umwidmung der alten Formen zugleich deren Aufhebung und Zerstörung. Daß dies bei aller politischen Konsequenz für die Kunstsprache ein problematischer Vorgang ist, soll später gezeigt werden.

Im März 1793 kam es zur Einrichtung des Revolutionstribunals, die Fraktionskämpfe im Nationalkonvent nahmen zu; MARAT als Propagandist des radikalen Flügels wurde vom gemäßigten Flügel beschuldigt, die Diktatur vorzubereiten. Die Spaltung in gemäßigte Girondisten und radikale Jakobiner war nicht mehr aufzuhalten. Anfang Juni begann die Herrschaft der Jakobiner; DAVID wurde am 16. Juni für einen Monat zu ihrem Präsidenten gewählt. In diesem Monat kam es zur Veröffentlichung der republikanischen Verfassung und am 13. Juli schließlich zur Ermordung MARATS durch die der Gironde nahestehende Charlotte CORDAY. DAVID wurde nicht nur mit der Planung der Zurschaustellung MARATS in seiner Wohnung, seiner Leichenprozession und Beisetzung betraut, sondern auch bereits einen Tag nach der Ermordung von der Sektion des Rousseauschen Gesellschaftsvertrages („Section du Contrat social“) im Nationalkonvent im Namen des Volkes zur Anfertigung eines Marat-Bildnisses aufgefordert. Der Mord an MARAT wurde im Konvent als Anschlag auf die neue Verfassung verstanden. Am 5. September setzte die erste Phase der Terreur ein.

Zuvor waren die schon bei der Zurschaustellung MARATS vorgezeigten Requisiten seines Todes: die Badewanne, in der er ermordet wurde, Tisch, Schreibzeug und Lampe, wie Reliquien in das vorläufige Marat-Monument auf der Place du Carrousel überführt worden. Am 14. Oktober teilte DAVID dem Konvent mit, die Museumssektion plane die Gedenkfeier für LE PELETIER und MARAT am 16. Oktober im Louvrehof; sein Marat-Bild sei fast fertig, er werde es zusammen mit seinem Le Peletier-Bild im Rahmen der Gedenkfeier öffentlich ausstellen. Am selben Tag, an dem MARIE ANTOINETTE morgens zum Schafott geführt wurde (DAVID hielt dies in einer Zeichnung fest), fand nachmittags eine lange Prozession vor den beiden Märtyrerbildern statt. Im November wurde MARATS Aufnahme ins Panthéon veranlaßt und der genaue Anbringungsort der beiden Bildnisse im Sitzungssaal des Nationalkonvents beschlossen.

Am 10. November 1793 wurde in der zum Tempel der Vernunft erklärten Kathedrale Notre-Dame das Fest der Vernunft gefeiert. Später wurde durch ROBESPIERRE erneut der Kult des „Höchsten Wesens“ gefördert; im Mai 1794 hielt man das von DAVID organisierte Fest des „Höchsten Wesens“ ab. Unmittelbar danach begann die Grande Terreur. ROBESPIERRE wurde hingerichtet, DAVID verhaftet. Zwar wurden MARATS und ROUSSEAUS sterbliche Überreste noch gegen Jahresende ins Pantheon überführt und DAVID wieder aus dem Gefängnis entlassen, doch mit Beginn des Jahres 1795 wendete sich das Blatt endgültig. Es kam zu Spottdemonstrationen auf MARAT, sein Grabbau wurde zerstört, seine Überreste wurden wieder aus dem Pantheon entfernt. Die beiden Märtyrerbilder aus dem Konvent gab man DAVID zurück; im Mai 1795 wurde er erneut verhaftet, im Oktober schließlich amnestiert. Am 31. Oktober kam es zur Bildung des ersten Direktoriums; NAPOLEONS Vorherrschaft begann – und mit ihr auch bald DAVIDS neue Rolle im Dienste von Directoire und Kaisertum.

Warum all die Daten und Fakten? Weil nur vor ihrer Folie der historische Ort von DAVIDS „Marat“ deutlich werden kann und mit dem historischen Ort die bildersprachliche Strategie und Neuheit dieser Revolutionsikone, ihr sich in der Erscheinungsform niederschlagender Realitätscharakter.

DAVIDS Bild ist in bis dahin nicht gekanntem Maße Realitätswiedergabe und stilisierende Heroisierung zugleich. Das Bild springt den Betrachter an – und ist auch distanzierteres Denkbild. Es ist dem Beschauer so nahe gerückt, daß er sich ihm nicht entziehen kann, und es ist unnahbar zugleich: Es ist zeitgenössisch und dem Zeitgenössischen enthoben, real und ideal. Es ist Tatsachenbericht, Dokument und Denkmal, das anschaulich klassische Hoheits- und Verewigungsformen im Hegelschen Sinn in sich aufhebt: politisch negiert es sie, ästhetisch bewahrt es sie und hebt sie gleichzeitig auf eine höhere, geschichtlich mit der Revolution erreichte Reflexionsstufe. Nun könnte man dies als ein allgemeines Problem der Kunst und Kunstsprache abhandeln. Doch ist dies nur sinnvoll, wenn es zugleich als ein konkret sich 1793 stellendes Problem erkannt wird.

Die Konkretion der allgemeinen kunstsprachlichen Fragestellung präzise aufzuzeigen, scheint das zentrale, auch methodische Problem auszumachen, mit dem sich die Kunstgeschichte im Falle des „Marat“ beständig herumschlägt.

#### 1.1.4.2. *Revolutionärer Rousseauismus: Das Spannungsverhältnis von natürlicher Religiosität und verfaßter Religion*

Merkmal 2

Seit langem ist es ein Gemeinplatz der Forschung, daß DAVID den in seiner Badewanne sterbenden MARAT in der Pose des toten Christus der Pietà-Gruppen wiedergegeben habe. Man hat früh als unmittelbaren Vergleich auf MICHELANGELOS berühmte Pietà im Petersdom hingewiesen. In der Folgezeit wurden zahlreiche andere Pietà-Gruppen und Grablebungsszenen zum Vergleich herangezogen; es wurde aber auch betont, daß sich in DAVIDS Werk sowohl Zeichnungen nach christlichen wie nach antiken Grablegungen finden lassen, die das Zentralmotiv des „Marat“ sehr weitgehend vorgeben.

Nun kann man eine Fülle von Quellen vor allem aus dem Jahr 1793 selbst anführen, die in Presse oder politischen Verlautbarungen den unmittelbaren Vergleich Marat–Christus anstellen, und zwar unter sozialem Aspekt. MARAT trug nach dem Titel der von ihm herausgegebenen Zeitung den Beinamen „ami du peuple“, stilisierte sich auch selbst zum Volksfreund, der Armut und Verzicht in Kauf nahm, um dem Volk durch aufopferungsvolle Arbeit dienen zu können. Nach seiner Ermordung lag nicht nur der Hinweis auf seinen Märtyrertod nahe, sondern auch der direkte Vergleich mit der revolutionären Prägung des „Jésus prolétaire“ oder „Jésus sans-culotte“, mit dem urchristlichen Jesus, dem Fürsprecher der Armen und Verfolgten. Sosehr der sich abzeichnende Marat-Kult – bei dem Christus-, Marien- und Heiligenfiguren und deren Bildnisse in Kirchen und auf der Straße durch Marat-Büsten ersetzt wurden, das Glaubensbekenntnis auf MARAT umformuliert, hymnisch auf ihn gepredigt wurde – die herrschende Bergpartei im Konvent verunsichern mochte: ROBESPIERRES Verdammung des Atheismus, die Anerkennung der Religionsfreiheit und die Inszenierung des Kultes des „Höchsten Wesens“ zeigen deutlich, daß einem breiten Bedürfnis nach Volksreligiosität entsprochen werden mußte, wollte man die Basis der Revolution nicht gefährden.

Daraus kann man schließen, es sei DAVIDS Strategie gewesen, mit seiner Bildform in doppelte Richtung zu wirken. In der Ausstellung im Louvrehof habe er an die Rezeptionsweise des breiteren Volkes appellieren, seine aus christlichen Traditionen stammenden Denk- und Vorstellungsformen aktivieren wollen. Im Konvent dagegen mit seiner offiziellen klassizistischen Stilisierung, seiner Berufung auf die antiken Tugendbeispiele sei allein die Anspielung auf den antiken Zusammenhang zur Wirkung gekommen. DAVIDS besondere Leistung bestünde dann darin, daß er eine Form fand, die unterschiedlichen Rezipientenkreisen unterschiedliche Sinnangebote unterbreitete, die jedoch beide im Sinne revolutionären Selbstverständnisses arbeiteten. DAVID hätte dann in der Vereinigung von politischen und ästhetischen Sprachformen so etwas wie künstlerische Ausgleichsarbeit zwischen Regierung und Volk geleistet, zu einer Zeit, als deren Einheit durchaus gefährdet war.

Möglich erscheint eine derartige Doppelstrategie durch den Rückbezug revolutionären politischen und religiösen Denkens auf ROUSSEAUS Entwurf einer natürlichen Religion, in der antike Tugendvorstellung und christliche Lehre zusammenfallen. Damit konnten auch antike und christliche Form insofern überblendet werden, als auf einer Ebene kategorialer Abstraktheit das Sinnangebot beider Traditionen aufgehoben war. Dies findet seinen Ausdruck im Kult des „Höchsten Wesens“. Den unmittelbaren Zusammenhang mit dem Rousseauschen Gesell-

schaftsentwurf machen schon die Entstehungsumstände von DAVIDS „*Marat*“ deutlich. Der Auftrag im Konvent erging von der sich auf ROUSSEAU berufenden „Section du Contrat social“. Die Ermordung MARATS fand unmittelbar nach der Verfassungsdebatte statt, bei welcher der Konvent ganz in Rousseauischen Bahnen argumentiert hatte. Es ist ferner kein Zufall, daß ROUSSEAU wenige Tage nach MARAT Aufnahme ins Panthéon fand; dies war nur möglich, weil die Religionsauffassung der Revolution, insbesondere bei der Bergpartei um ROBESPIERRE, ganz den Rousseauischen Entwürfen folgte. Wenige Tage nach der Übergabe des „*Marat*“ an den Konvent bestätigte ROBESPIERRE den Kult des „Höchsten Wesens“ und die Religionsfreiheit. Der Kampf der Revolution galt der verfaßten Religion, insbesondere dem Katholizismus und seinem Anspruch, sich als eigenständige Macht neben dem Staat zu behaupten, mit eigenem Kult und eigenen Verständigungsbildern.

Dieser Kampf führte in der Anfangsphase der Revolution zur Zerstörung der christlichen Bilder, später aber zu ihrer Musealisierung; denn man hatte begriffen, daß die Musealisierung ein historisches und ästhetisches Sehen fördert, das der Befangenheit des Volkes in christlichen Vorstellungen entgegenwirkt. Die Revolution war darauf angewiesen, Verständigungsbilder zu finden, die den revolutionär begründeten Staat selbst als verfaßte Religiosität glaubhaft machten. Sie konnte dies nur im Rückgriff auf den christlichen Kult und die Argumentationsformen der religiösen Bilder. Der christliche Kult wurde von der Revolution jedoch nicht ungebrochen fortgesetzt, sondern es wurden seine Bildersprache und Argumentationsstruktur in neuen Zusammenhängen nutzbar gemacht. Die Zeremonien, die MARATS Tod folgten, treten an die Stelle der religiösen Zeremonien, ja sind in genauer Parallele zu ihnen entworfen, etwa dem Märtyrerkult nachgebildet, aber auch dem religiös begründeten Herrscherkult. Die Aufstellung revolutionärer Verständigungsbilder und die Propagierung revolutionärer Identifikationsfiguren sind immer im Zusammenhang gleichzeitiger Zerstörung religiöser wie feudaler Verständigungsbilder und Identifikationsfiguren zu sehen.

Drei Tage nach der Hinrichtung LUDWIGS XVI. wurde LE PELETIER aufgebahrt und ins Panthéon überführt. MARATS Eingeweide wurden gesondert bestattet; sein Herz wurde in einer Vase aufbewahrt. Der uns fremd anmutende Kult ist genau dem mittelalterlichen kaiserlichen Bestattungsritus nachgebildet. Am Tag der Hinrichtung MARIE ANTOINETTES kommt es zur Gedächtnisfeier für LE PELETIER und MARAT im Louvrehof. Die neue Zeitrechnung trat an die Stelle der christlichen Zeitrechnung. Das Fest der Vernunft fand in der ehemaligen Kathedrale Notre-Dame statt. Ste. Geneviève wurde zum Panthéon, der Louvre, das Stadtschloß des Königs, zum Museum.

Zumindest im Falle der Beerbung der Religion war dies eine Gratwanderung. Die Zwiespältigkeit wird bereits an ROUSSEAUS Begründung einer natürlichen Religion deutlich; denn seine Religionsvorstellung kennt keinerlei Verfassung, keine Kirche, keinen Ritus. Religion ist für ihn allein im natürlichen religiösen Empfinden des Staatsbürgers gegründet. Das „Höchste Wesen“ ist ein gänzlich abstrakter Bezugspunkt; real ist allein die durch die natürliche Religion erzeugte Liebe zum Staat und zu seinen Gesetzen: Wer für das Vaterland stirbt, ist gläubig für seine Pflichten gestorben, wird zum Märtyrer. Ein solches Konzept, das – entsprechend der im 18. Jahrhundert verstärkt betriebenen vergleichenden Religionsgeschichtsforschung – eine gleichartige natürliche Religiosität aller ursprünglichen Völker annimmt, neigt dazu, Religion auf natürliches Gefühl zu reduzieren und verfaßte Religion, wie den Katholizismus, als historische Entartung zu begreifen.

Problematisch ist die Beerbung der verfaßten Religion insofern, als über ihre Zerstörung zugleich ihre übergeschichtliche Wahrheit freigelegt und neuer

Nutzung, in revolutionären Zusammenhängen, zugeführt werden soll. Einer Kunst, die dies anschaulich vorstellen soll, wird viel abverlangt. Denn sie ist notwendig dem Mißverständnis ausgesetzt, in der Nutzung der tradierten Form zugleich auch deren traditionellen und nicht deren überhistorisch-abstrakten Sinn zu transportieren. Hier liegen die Interpretationsschwierigkeiten bei DAVIDS „*Marat*“.

Um die übergeschichtliche Wahrheit der natürlichen Religion freizulegen, muß der Künstler Strategien entwickeln, die einerseits das natürliche Gefühl ansprechen, andererseits die historisch übernommene Form kritisieren: Das geht nur durch einen Abstraktions- und Stilisierungsprozeß, der wiederum notwendig den Sinn des Bildes uneindeutig macht.

Die Form, die DAVID anbietet, ist notwendig für beide Sinnbesetzungen, die antikische und die christliche, offen, da sie ihrem historischen Selbstverständnis gemäß vom tradierten Sinn abstrahieren muß. Damit erweisen sich die abstrahierende Öffnung für die gefühlsmäßige subjektive Besetzung des Bildsinnes und die stilisierende Kritik der historischen Form als zwei Seiten einer Medaille. Es gilt, dies an DAVIDS „*Marat*“ selbst aufzuzeigen.

### 1.1.4.3. *Das ästhetisch-kunstsprachliche Spannungsverhältnis von Bildgegenstand und formaler Bildkonstruktion*

#### Merkmal 3

Wir hatten von dem extremen Realitätscharakter des Bildes gesprochen. Er wird durch vieles bewirkt. Der sterbende MARAT in seiner Badewanne ist uns irritierend nahe gerückt; wir sehen jeden Blutstropfen, vermeinen gar, den Schorf auf seiner Haut zu sehen, der von einer Hautkrankheit herrührte, von der er Linderung im Badebottich suchte; der Holzblock, auf dem MARAT sein Schreibzeug, Zettel und eine Assignate, die Währung der Revolution, abgelegt hat, zeigt nicht nur die Maserung, Ast- und Nagellöcher, sondern ist gerade noch vom unteren Bildrand angeschnitten, so daß er die ästhetische Grenze zum Betrachter markiert. Der über den vorderen Rand geschobene, Schatten werfende Zettel scheint gar in unsere Sphäre zu ragen. So erscheinen die Gegenstände im Wortsinne handgreiflich nahe. Das stützt den Charakter der Authentizität und Lebenswahrheit entschieden. Lassen wir uns auf Einzelheiten ein, so werden wir geradezu erschrocken bemerken, daß die Feder in MARATS Rechter, der Brief in seiner Linken, vor allem aber sein zur Seite gesunkener Kopf sich kaum lange in ihrer Position halten können. Wir sind also auch Zeuge einer im Moment festgehaltenen Szene, deren Wahrhaftigkeit dadurch optisch geradezu bewiesen erscheint.

Doch überlassen wir uns der Gesamtwirkung des Bildes, so wird sich ein anderer Eindruck durchsetzen, der, geben wir uns Rechenschaft, die überraschenden Einzelbeobachtungen von allem Anfang an aufgehoben hat, ohne sie damit in ihrer Wirkung zu neutralisieren. Wir werden so etwas wie eine ikonische Ruhe und unverrückbare Gefügtheit erfahren, bei der alle einzelnen Gegenstände, so zufällig sie ihren Platz im Raum gefunden zu haben scheinen, zugleich endgültig auf dem Bildgeviert verankert sind.

MARATS Haupt, seine Nasenspitze, befindet sich exakt auf der horizontalen Mittelachse des Bildes. Der Punkt, an dem Zeigefinger und Feder der Rechten sich treffen, markiert das Ende der vertikalen Mittelachse. Horizontale und Vertikale sind in diesem Bilde absolut vorherrschend. Verkürzung, optisch veranschaulicht durch Schrägstellung, gibt es nicht. Besonders deutlich wird dies am Holzblock, dessen rechtwinklige Flächenwerte allein zur Wirkung kommen. Die Vorzeichnung zeigte ihn noch in perspektivischer Verkürzung. Damit gewinnt der banale, armselige Gegenstand sockelhafte Würde und Festigkeit. Da er zudem mit seiner Mittelachse genau den vierten Teil der Bildbreite angibt, die Achse ferner durch den Punkt, an dem der Rand des Geldscheins und der Rand des Zettels zusammentreffen und

beide Schatten werfen und die genaue Halbierung der Widmungsschrift markiert ist, wird die grobe Kiste endgültig zum Denkmalsockel. Auf der anderen Bildhälfte ist die vertikale Bildviertelachse auf der horizontalen Mittelachse durch MARATS Kinnspitze angegeben.

Man kann diese abstrakte Bildordnung, die unsere Rezeptionsweise formt, noch durch zahlreiche Beobachtungen stützen. Allein eine sei noch angeführt: Die Feder in MARATS Hand und der blutige Dolch am Boden nicht weit davon weichen im gleichen Winkel von der Vertikalen, respektive Horizontalen ab. Die vernichtende Waffe der Mörderin findet ihr Gegenstück in MARATS dem Wohl der Menschheit dienender Waffe, der Feder. MARAT, aus dem Leben gerissen, wird zugleich – was auch durch die gänzlich bildparallel angeordnete Wanne gestützt wird – in ikonischer Form für die andauernde Erinnerung festgehalten.

Wenn die Szene einerseits wie mit scharfem, von links vorn oben kommendem Licht ausgeleuchtet scheint, so ist sie andererseits durch den gestaltlosen Hintergrund, der den Raum unausmeßbar, auch unvorstellbar macht, zugleich von Dämmerung und undefinierbarem Schein hinterfangen. Dieser Hintergrund in Frottistechnik, eigentlich einer bloß strukturierenden Untermalungstechnik, hat verschiedene Funktionen: Zum einen steht er dem Realitätscharakter der Vordergrundszene völlig entgegen; zum anderen ist er Leerraum, und als solcher hat er wieder zwei Aufgaben: Er ist für den Betrachter Projektionsfläche, auf der dieser seine doppelte Erfahrung von Detailrealismus und abstrakter Bildordnung zum Ausgleich bringen kann, andererseits führt er in seiner genau kalkulierten Höhenausdehnung die Bildordnung zur Vollendung. So unkonkret er ist – er erst konkretisiert die Bildordnung.

Wir haben tatsächlich ein Bild vor uns, das all seine Widersprüche, in gegenständlicher wie formaler Hinsicht, austrägt, offenlegt. Es ist nahegerückt und entrückt, Tatsachenbericht und Revolutionsikone; es steht in der Kunsttradition und sucht sie zu überwinden – auch insofern befindet es sich an der Schwelle zur Moderne.

Noch einmal gilt es allerdings zu betonen: Das Bild steht in präzisen historischen Zusammenhängen, diente einem bestimmten Zweck, doch konnte es seinen Sinn nur in einer anschaulichen Negation des Sinnes der benutzten tradierten Form stiften. Sie wurde damit zur abstrakten Hohlform, die tendenziell mit beliebigem, subjektiv verfügbarem Sinn gefüllt werden konnte. Um dem gegenzusteuern, entwickelte DAVID über die Bildform und auch mit Hilfe der Malweise Wirkungsstrategien, die vom Bildgegenstand im Prinzip unabhängig sind. In der Bildwirkung konkurrieren Zufälligkeit und Notwendigkeit, Authentizität und Fremdbestimmtheit, Leben und Kunst. Anders ausgedrückt: Die Kunst liefert uns einerseits Illusion, und zwar mit extremer Überzeugungskraft, andererseits bezeugt sie uns den unüberbrückbaren Unterschied zum Leben. Größte Annäherung ans Leben steht grundsätzlicher Verschiedenheit zum Leben gegenüber. Durch die extreme Betonung des strengen formalen Konstruktes wird dieses für die Wahrnehmung freigelegt. Als freigelegtes wird es gegenstands- und raumunabhängig und kann in Konkurrenz zur Gegenstandswirkung und Gegenstandsbedeutung treten. Der Zusammenhalt eines solchen Bildes kann nur durch ein formales Abstrakt gewährleistet werden. Die Eindeutigkeit des Sinnes, und sei sie auch angestrebt, bleibt dabei notwendig auf der Strecke. Diese Spaltung von Gegenstand und Bedeutung, Inhalt und Form, aus deren aufgezeigter Diskrepanz überhaupt erst neuer Sinn entsteht, ist eine Erfahrung der Moderne und gehört zu den Grundlagen der modernen Kunst. In ihr ist die Tendenz zur Abstraktion notwendig schon angelegt. Wobei allerdings von allem Anfang an betont sei, daß diese Tendenz zur Abstraktion nicht ein der Kunst innewohnendes Gesetz ist, sondern Ergebnis historischer Erfahrung und Wirklichkeitsverarbeitung.



Abb. 8: Francisco Goya: Die Erschießung der Aufständischen am 3. Mai 1808. 1814. Madrid, Prado



Hier sind nun allerdings auch die Unterschiede zu DAVID zu sehen. Während dieser sein Bild kühl bis ins Herz inszeniert und kalkuliert, bei seinem Hyperrealismus Illusion und Abstraktion zugleich einer strengen Bildordnung einschreibt, völlig beherrscht klassische Ordnung zerstört, sich seiner zentralen Rolle in der Revolutionsgeschichte vollkommen bewußt ist, aus dem Maratschen Tod Kapital für die Revolutionspropaganda schlägt, ist GOYA politisch perspektivlos, die Verzweiflung seiner Opfer sprengt die traditionelle geschlossene, auf Vollendung zielende Malform vollkommen, die Expressivität teilt sich der Pinselführung mit, sein Bild ist nicht auf Zentimeter auszurechnen. Die Erfahrung völliger Zerstörung von Existenz und Würde des Menschen im Guerillakrieg kann für GOYA nicht mehr in kühler Ordnung aufgehoben werden. So gibt es auf seinem Bild Leerstellen, ungestaltete Materie, bloß Angedeutetes und Überkonkretisiertes, auch ästhetisch Unausgewogenes, Unlogisches, Rüdes, aber immer Eindringliches. DAVIDS Unausweichlichkeit haftet etwas Mathematisch-Abstraktes an, das den Betrachter nach genauem Plan bezwingt. GOYAS Unausweichlichkeit hat etwas unmittelbar Überwältigendes an sich. Selbst wenn auch er von einem bestimmten tradierten Prototypus ausgeht, so läßt er in dessen Anverwandlung doch der spontanen Formfindung Raum. DAVIDS Bildfigur ist vorgeplant, GOYAS Bildfigur entsteht in Aktion und Reaktion; sie zeigt sich als Resultat des Bildfindungsprozesses. Das schließt nicht aus, daß er in einer Vorzeichnung einen ersten Anlauf nimmt und der hier gefundenen Grundfiguration treu bleibt, aber er experimentiert im Malprozeß und mit der Gewichtung der Teilfigurationen, um die ausdrucksstärkste Form zu finden.

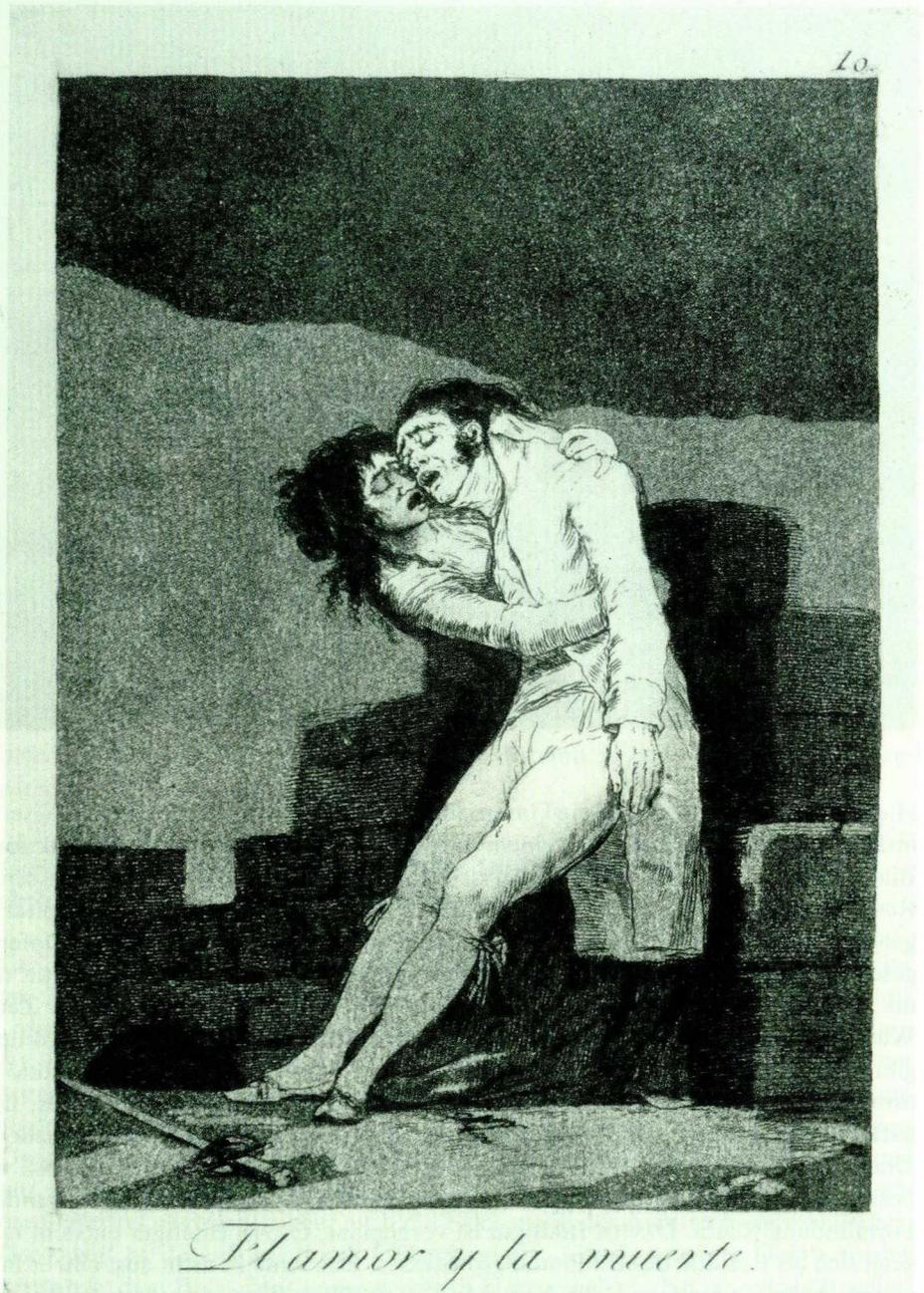
### Capricio Nr. 10: Die Aufhebung der alten Form durch neuen Ausdruck 1.2.2.

Ein frühes Beispiel aus seiner 1799 veröffentlichten graphischen Serie „Los Caprichos“ mag diesen Formfindungsprozeß verdeutlichen. Blatt 10, betitelt: „Die Liebe und der Tod“, ist auf einer ersten Ebene

Beispiel 2

eine tagespolitische Polemik gegen den aus GOYAS Sicht antiquierten Brauch des Duells. Die aus seinem unmittelbaren Umkreis erhaltenen Kommentare zu dem Blatt sind im Tenor einhellig: Es ist nicht ratsam, den Degen zu oft zu ziehen, schon gar nicht in Liebeshändeln. Auch die Sekundärliteratur betont die aufklärerische Tendenz des Blattes.

Abb. 9: Francisco Goya: Capricho 10. 1799



Der Geliebte stirbt in den Armen der Untröstlichen, weil er zu Unrecht seine Ehre beleidigt sah, sofort den Degen zog und seinem vermeintlichen Nebenbuhler unterlag. Keine Frage, das ist auch dargestellt. Doch ist weniger ein aufklärerisches Argument das Thema als vielmehr der existentielle Schmerz und die Verzweiflung der Geliebten. Im Moment des Todes gleichen sich der Ausdruck des Sterbenden