

Thomas Kirchner

Pierre-Paul Prud'hons »La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime« – Mahnender Appell und ästhetischer Genuß

I.

An einem Tag vermutlich im Jahre 1804 – so weiß es die Legende zu berichten¹ – weilte Pierre-Paul Prud'hon zum Dîner bei dem Präfekten des Département Seine Nicolas-Thérèse-Benoît Frochot. Im Laufe des Essens zitierte Frochot aus Horaz' Oden: »Raro antecedentem scelestum deseruit pede poena claudo«². Dieser Vers sollte das Thema für ein Gemälde liefern, das für den Verhandlungssaal des Kriminalgerichtes im Palais de Justice bestimmt war. Prud'hon bat daraufhin, sich in das Arbeitszimmer des Präfekten zurückziehen zu dürfen, und fertigte innerhalb einer Viertelstunde einen ersten Entwurf an.

Pierre-Paul Prud'hon hatte an der Dijoner Akademie bei François Devosge seine Ausbildung erfahren. 1784 erhielt er ein Rom-Stipendium. Nicht Mitglied der Académie de France à Rome, fand er zu den dort tätigen französischen Künstlerkreisen keinen rechten Zugang. Und auch in Paris, wohin er 1788 übersiedelte, blieb er etwas isoliert. Nach der Revolution engagierte er sich neben Jacques-Louis David in der Commune des Arts. Er fertigte in dieser Zeit eine Reihe von Zeichnungen an, in denen er sich für die Ziele der Revolution einsetzte und die er von Copia stechen ließ. Obwohl er immer wieder Erfolge verzeichnen konnte – so erhielt er 1798 ein Atelier im Louvre –, war ihm doch der große Durchbruch noch nicht gelungen. Erst in napoleonischer Zeit sollten seine lieblichen Allegorien viele Liebhaber finden, was ihm unter anderem die Position eines Zeichenlehrers der Kaiserin Marie-Louise einbrachte.

Für Hinweise und Unterstützung danke ich Werner Busch und Sylvain Laveissière.

¹ Zuerst erwähnt von Charles Blanc, *Etudes sur les peintres français*. P.-P. Prud'hon, in: *Le National*, 10. 9. 1842.

² Horaz, Oden, III, 2, V. 32.

³ Zur Person Frochots siehe Louis Passy, *Frochot. Préfet de la Seine*, Evreux 1874.

⁴ Musée du Louvre, Cabinet des Dessins; siehe Jean Guif-

frey, *L'Œuvre de Pierre-Paul Prud'hon*, Paris 1924 (= Archives de l'art français. Recueil de documents inédits, nouvelle période, Bd. 13), Nr. 358.

Wie Prud'hon kam Frochot³ aus der Bourgogne. Der Präfekt hatte seine Karriere im wesentlichen mit der Revolution gemacht und genoß in späteren Jahren die Protektion Napoleons. Den Künstler und den Politiker, die sich seit 1795 kannten, verband – wie es scheint – besonders ihre Heimat. Außerdem wird immer wieder auf eine gemeinsame Freundschaft mit Quatremère de Quincy hingewiesen, den Frochot im Sommer des Jahres 1800 zum Sekretär des Conseil Général de la Seine ernannt hatte. Zu dem Auftrag für den Justizpalast mochte sich Prud'hon aber auch durch einige kleinere Arbeiten qualifiziert haben, die er für unterschiedliche staatliche Instanzen ausgeführt hatte.

Es sind zwei Alternativentwürfe für das Projekt bekannt. In einem normalerweise als erstes Projekt bezeichneten Entwurf mit dem Thema »Thémis et Némésis« (Abb. 1)⁴ zerrt links Nemesis – Verkörperung der irdischen Vergeltung – an den Haaren zwei Verbrecher, die Prud'hon in einem Schreiben an Frochot vom 10. Floréal des Jahres XIII (30. April 1805) als »le Crime et la Scélératesse«⁵ bezeichnete, vor den Thron der Justitia, die flankiert wird von Fortitudo, Prudentia und Temperantia. Zu Füßen des Thrones liegen die Indizien, die Opfer des Verbrechens, eine Frau mit Kind, vor deren Anblick die Verbrecher zurückschrecken. Ein zweiter Entwurf des Themas weicht vor allem in dem linken Bereich ab⁶: Prud'hon verzichtete darin auf die Figur der »Scélératesse«. Als mögliche Vorlage für die Komposition hat Delacroix eine damals sehr bekannte und in Reproduktionen verbreitete Raphael zugeschrie-

frey, *L'Œuvre de Pierre-Paul Prud'hon*, Paris 1924 (= Archives de l'art français. Recueil de documents inédits, nouvelle période, Bd. 13), Nr. 358.

⁵ Zit. nach Ausst.-Kat. Prud'hon. *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*, bearb. v. Sylvain Laveissière, Paris (Musée du Louvre) 1986 (= Les dossiers du département des peintures, 32), S. 19.

⁶ Musée du Petit Palais; siehe Guiffrey, op. cit. (Anm. 4), Nr. 357. Laveissière, Ausst.-Kat. Prud'hon, op. cit.



1. Pierre-Paul Prud'hon, Thémis et Némésis, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins

bene Zeichnung aus dem Louvre, »La calomnie d'Apelle«, erkannt⁷.

In dem Schreiben an Frochot vom 10. Floréal erläuterte Prud'hon seine Komposition, nachdem er eingangs einige Überlegungen zur Aufgabenstellung angestrengt hatte:

»Trouver un sujet qui soit en rapport avec la destination d'une salle de justice criminelle et les fonctions des magistrats qui doivent y siéger; présenter à la fois des victimes, des juges et des coupables; rendre ces objets avec cette énergie d'expression qui donne à l'âme une commotion forte et y laisse une trace profonde serait, si je ne me trompe, atteindre le but que l'on se propose dans

l'exécution du tableau qui doit être placé dans cette salle.«

Und zur intendierten Wirkung bemerkte der Künstler:

»Ajoutes, pour sentir l'effet de ce tableau terrible, la présence des juges, l'arrivée des coupables, l'éloquence mâle des orateurs, les émotions diverses peintes sur les visages d'une assemblée nombreuse et vous avouerez qu'il serait difficile à l'imagination de n'être pas vivement frappé[e] d'un tel ensemble«⁸.

Das zweite, schließlich ausgeführte Projekt wählt ein anderes Thema (Abb. 2)⁹. Der Verbrecher, der

(Anm. 5), S. 21–23, bestimmt das Blatt überzeugend als spätere Version.

⁷ Siehe ebd., S. 27f.

⁸ Zit. nach ebd., S. 19.

⁹ Musée Condé, Chantilly; siehe Guiffrey, op. cit. (Anm. 4), Nr. 368.



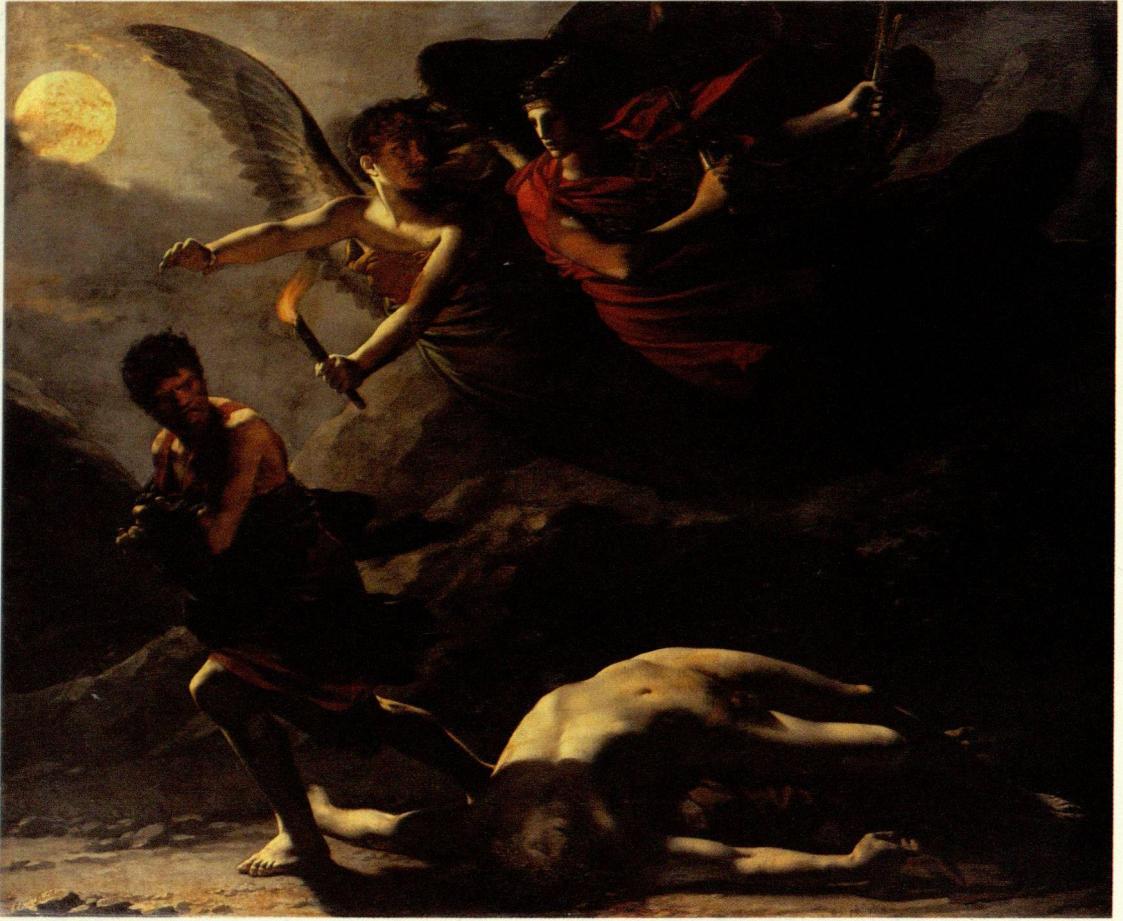
2. Pierre-Paul Prud'hon, *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*, Chantilly, Musée Condé

offensichtlich unmittelbar zuvor sein Opfer beraubt und ermordet hat, flieht von dem Ort der Tat nach links aus dem Bild. In seiner Rechten hält er noch die Mordwaffe, einen Dolch, und in der Linken das Motiv seiner Tat, einen Geldsack, den er seinem Opfer abgenommen hat. Dieses liegt in unmittelbarer Nähe zum Täter nackt auf dem Boden, auch seiner Kleider beraubt. Der Anblick des Opfers bringt dem Verbrecher die Unrechtmäßigkeit seiner Tat zum Bewußtsein, er läßt ihn auch erschrecken vor den Konsequenzen, versinnbildlicht durch die Personifikation der »Gerechtigkeit« und der »Göttlichen Rache«. Diese scheinen ihn gleichsam – ohne daß er es bemerkt – real zu verfolgen. Die Szene spielt in einer öden, gebirgigen Nachtlandschaft. Prud'hon überschrieb die

Komposition in einem Brief an Frochot vom 5. Messidor des Jahres XIII (24. Juni 1805) mit: »La Justice divine poursuit constamment le Crime; il ne lui échappe jamais«¹⁰.

Es herrscht weitgehend Unklarheit darüber, in welchem Verhältnis die beiden Projekte zueinander stehen. Bisher war man davon ausgegangen, daß Prud'hon »Thémis et Némésis« – will man der eingangs zitierten Legende Glauben schenken – anlässlich des Diners bei Frochot entworfen hat. Dieses sei dann später zugunsten des ausgeführten Projektes fallengelassen worden. Die beiden Briefe Prud'hons an Frochot vom 10. Floréal (30. April 1805, zu »Thémis et Némésis«) und vom 5. Messidor des Jahres XIII (24. Juni 1805, zu »La Justice divine poursuit constamment le Crime«) haben eine solche Aufeinanderfolge wahrscheinlich gemacht. Dieser Annahme hat Laveissière wider-

¹⁰ Zit. nach Ausst.-Kat. Prud'hon, op. cit. (Anm. 5), S. 32.



3. Pierre-Paul Prud'hon, *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*, 1808, Paris, Musée du Louvre

sprochen¹¹. Er weist auf Grund eines bisher unbeachteten Briefes von Prud'hon an Constance Mayer vom 5. November 1804 überzeugend darauf hin, daß sich bereits zu diesem Zeitpunkt das ausgeführte Projekt in einem relativ weit ausgearbeiteten Stadium befand. Damit muß man wohl davon ausgehen, daß die beiden Projekte Alternativen darstellten, die parallel diskutiert wurden, und daß die Entscheidung nach dem 30. April 1805 fiel, dem Datum des Briefes, in dem Prud'hon das Projekt »Thémis et Némésis« behandelte.

Die schließliche Entscheidung für die ausgeführte Komposition wird im allgemeinen mit vermeintlichen kompositionellen Schwächen der ersten Version erklärt, mit einer zu starken Dominanz allegorischer Figuren, die die Szene unrealistisch und damit wirkungslos erscheinen ließen¹², mit der höheren Wirksamkeit des gewählten Themas und dessen größerer Nähe zu einem nicht näher beschriebenen revolutionären Gedankengut, auch mit dem künstlerischen Innovationspotential der figurenrärmeren Komposition¹³.

¹¹ Ebd., S. 16–18.

¹² Charles Robert (= Anatole de Montaiglon), *Exposition annuelle de l'association der artistes peintres-sculpteurs, graveurs, etc. Quatrième article*. Pierre-Paul Prud'hon, in: *Moniteur des arts*, 10. Januar 1847, S. 186.

¹³ Siehe *Ausst.-Kat. Prud'hon*, op. cit. (Anm. 5), S. 29–31.

Die Geschichte des Gemäldes (Abb. 3) ist schnell wiedergegeben¹⁴: Am 9. Juni 1806 teilte Prud'hon Frochot mit, daß das Bild angelegt sei und er es auf dem Salon desselben Jahres ausstellen wolle. Dies geschah jedoch erst im Jahre 1808. Der im Salonkatalog genannte und bis heute geläufige Titel lautet: »La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime«¹⁵. Bei einem Besuch der Ausstellung zeichnete Napoleon Prud'hon für sein Werk mit dem Orden der Ehrenlegion aus. Nach Beendigung des Salons wurde das Bild an seinen Bestimmungsort im Justizpalast gebracht. 1810 sollte das Gemälde auf Vorschlag der Abteilung *Beaux-Arts* des Institut de France bei den von Napoleon geplanten, dann jedoch nicht vergebenen »*Prix décennaux*« durch eine lobende Erwähnung ausgezeichnet werden¹⁶. Im Jahre 1814 brachte man das Bild während der ersten Restauration in den Louvre und zeigte es auf dem Salon desselben Jahres. Es kehrte danach an seinen Bestimmungsort zurück, um im Jahre 1815 schließlich endgültig von dort entfernt zu werden. Wie ein Schreiben Prud'hons vom 17. November 1815 an den Nachfolger Frochots, den Comte de Chabrol, und ein Brief des Premier Président Séguier an denselben Adressaten belegen, sollte an der freigewordenen Stelle eine Kreuzigungsszene angebracht werden. Prud'hon bemühte sich, hierfür den Auftrag zu erhalten und zugleich »*La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*« bis zu einer definitiven Entscheidung über den neuen Bestimmungsort in seinem Atelier aufbewahren zu dürfen. Letzteres wurde ihm zugestanden. Seit 1818 war das Bild im Musée du Luxembourg ausgestellt, von wo es zu

Beginn der zwanziger Jahre in den Louvre gelangte. Im Austausch erhielt die Stadt Paris 1826 für den Justizpalast vier Kreuzigungsszenen.

II.

Das Bild, über das wir durch die Untersuchungen von Helen Weston¹⁷ und besonders von Sylvain Laveissière gut informiert sind, wurde im allgemeinen positiv aufgenommen. Beklagt wurde ein Mangel von an Correggio erinnernde Grazie, die man offensichtlich von Prud'hon erwartete. Außerdem vermißte man bei der Darstellung des Verbrechers eine »noblesse«, wie sie ein Historienbild verlange. Zudem wurden einige anatomische Unkorrektheiten bemerkt. Der Grundtenor der Kritik lautete jedoch, daß Prud'hon mit diesem Bild der Schritt zur hohen Historie gelungen sei.

Bei der kunsthistorischen Deutung standen zwei Aspekte im Vordergrund: ein entwicklungsgeschichtlicher, der das Bild als einen Markstein, wenn nicht sogar als eine Art programmatische Äußerung einer romantischen Kunstauffassung begriff, und ein ikonographischer, der versuchte, das Gemälde aus seiner Genese, aus schriftlichen und bildlichen Quellen zu erklären. Auch wurde durchaus wahrgenommen, daß das Bild für einen Gerichtssaal bestimmt war und dort auf den Betrachter wirken sollte, nicht zuletzt auf Grund von Prud'hons eigenen, oben zitierten Äußerungen. Jedoch scheint man diese Bemerkungen eher als topisch erachtet zu haben, obwohl zeitgenössische Quellen von einer solchen Wirkung auf den Rezipienten sprechen. Einzig Laveissière nahm die Bemerkungen ernst¹⁸, bezog sie aber nicht in die In-

¹⁴ Zusammengefaßt ebd., S. 48–52.

¹⁵ Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans, exposés au Musée Napoléon le 14 octobre 1808, second anniversaire de la bataille d'Jéna, Paris 1808, S. 74, Kat.-Nr. 484. Die Maße des Bildes betragen, 2,43 × 2,92 m.

¹⁶ Mit den Preisen sollten herausragende wissenschaftliche und künstlerische Leistungen des ersten Jahrzehnts der Regierungszeit Napoleons ausgezeichnet werden. Die Abteilung *Beaux-Arts* des Institut de France schlug als Preisträger für das beste Historienbild Girodet für seine »*Scène de déluge*« vor. Neben Prud'hons Werk sollten Davids »*Sabines*«, Guerins »*Phèdre*« und Meyniers »*Télémaque*« eine lobende Erwähnung finden. Siehe

Rapports et discussions de toutes les classes de l'Institut de France, sur les ouvrages admis au concours pour les prix décennaux, Paris 1810, darin besonders: Rapports du jury chargé de proposer les ouvrages susceptibles d'obtenir les prix décennaux, avec les rapports faits par la classe des beaux-arts de l'Institut de France, S. 1–64. Die Liste wurde von der Regierung in der Form nicht übernommen. Die Preise wurden schließlich nicht vergeben, siehe dazu François Benoit, *L'art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres*, Paris 1897 (Repr. Genf 1975), S. 195f und S. 198f.

¹⁷ Helen Weston, Prud'hon: *Justice and Vengeance*, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 117, 1975, S. 353–363.

¹⁸ Ausst.-Kat. Prud'hon, op. cit. (Anm. 5), S. 104f.

terpretation ein. Die festgestellte Qualität blieb dem Bild äußerlich. Eine Analyse des Kunstwerkes und seiner Argumentationsstruktur unter Berücksichtigung seiner Funktion und seines Bestimmungsortes fand nicht oder nur ansatzweise statt. So wurde zwar festgestellt, daß Prud'hon der Aufgabenstellung eine völlig neue Form verliehen habe und mit der Tradition von Kreuzigungsszenen, Darstellungen des Urteils des Salomon oder der Entdeckung der Unschuld der Susanna, die bis dahin die Gerichtssäle geschmückt hatten, gebrochen habe; der Frage hingegen, warum Prud'hons Komposition eine Kreuzigungsszene ersetzte, wurde keine – für das Werk selbst relevante – Bedeutung beigemessen. Allenfalls wurde sie mehr oder weniger unausgesprochen mit einem atheistischen Grundzug der Revolution beantwortet, worin man sich dadurch bestätigt fühlte, daß das Werk in der Restauration einer Kreuzigungsszene weichen mußte. Eine tiefere Sinn-schicht wurde zwar vermutet, aber allenfalls mit einer nicht präzisierten revolutionären Tendenz umschrieben. Auch Charles Blancs heftige Ablehnung der – an Stelle von Prud'hons Komposition angebrachten – Kreuzigungsszene, »car l'image du Christ dans une cour d'assises me semble conseiller le pardon et arrêter le châtement«¹⁹, wurde nicht als inhaltlich bedeutsame Aussage gewertet. Sie schien wohl zu sehr durch Blancs eigenes politisches Engagement geprägt. Sie weist jedoch darauf hin, daß – wenigstens 1842 – die Ausstattung des Kriminalgerichtssaales mit einer Kreuzigungsszene an Stelle von Prud'hons Werk als Ausdruck unterschiedlicher Rechtsauffassungen verstanden werden konnte, zumindest unterschiedliche Einschätzungen von Strafe und Gnade widerspiegelte. Dieser Weg soll hier weiterverfolgt werden. Es

wird sich dabei zeigen, daß die Ausstattung der Gerichtssäle nicht lediglich als Dekoration verstanden werden darf und daß die vermutlich 1792 vorgenommene Entfernung der ursprünglichen Kreuzigungsszene²⁰ nicht ein »barbarischer« Akt der Revolution war, in einem Atemzug zu nennen mit der Zerstörung der Königsgräber, wie sich das Werk ebensowenig aus einem vermeintlichen romantischen Kunstwillen des Malers erklärt. Zu diesem Zweck ist es notwendig, sich etwas eingehender mit dem Kontext zu beschäftigen, in den das Bild eingebunden werden sollte, genauer mit dem französischen Recht und seiner Geschichte – dies um so mehr, als sich in Gesetzgebung und Rechtsprechung die Französische Revolution im besonderen Maße hervorgetan hat. Denn das Rechtssystem des Ancien Régime stellte einen der zentralen Konfliktpunkte im Vorfeld der Umwälzungen dar.

Das vorrevolutionäre Rechtssystem war in starkem Maße religiös geprägt²¹. In Ermangelung einer eigenen, in sich schlüssigen theoretischen Grundlage wurde auf das kanonische Recht zurückgegriffen. So erfuhren die Richter auch einen Teil ihrer Ausbildung in der philosophischen Disziplin, die von Theologen gelehrt wurde. Damit entsprach das Bild eines Straftäters im Prinzip demjenigen eines Sünders; das Verbrechen wurde als unmittelbare Folge des Sündenfalles angesehen. So verwundert es auch nicht, daß die Methoden der Gerichtsverfahren und der Bestrafung denjenigen der Inquisition ähnelten, worauf bereits Voltaire hingewiesen hat²². Die Bestrafung hatte vor allem den Körper des Delinquenten zum Gegenstand; er war Ziel der Marter, der Züchtigungen auf den Galeeren und in den Gefängnissen. Die Grausam-

¹⁹ Blanc, op. cit. (Anm. 1).

²⁰ Dies geschah wahrscheinlich im Zusammenhang mit der Einrichtung der Kriminalgerichte in diesem Jahr, siehe Ausst.-Kat. Prud'hon, op. cit. (Anm. 5), S. 104.

²¹ Siehe André Laingui, L'homme criminel dans l'ancien droit, in: Revue de science criminelle et du droit pénal comparé, 1983, Nr. 1, S. 15–35. Zur Rechtssituation siehe auch Porphyre Petrovitch, Recherches sur la criminalité à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, in: Crimes et criminalité en France. 17^e – 18^e siècles, Paris

1971 (= Cahiers des Annales, 33), besonders S. 189–233.

²² Voltaire, Prix de la justice et de l'humanité, Art. XXII, § 5 und Art. XXIII, in: ders., Œuvres complètes, Bd. 30, Paris 1880, S. 579f; vgl. Adhémar Esmein, Histoire de la procédure criminelle en France et spécialement de la procédure inquisitoire, depuis le 12^e siècle jusqu'à nos jours, Paris 1882, S. 365–367. Zur Verfahrensweise der Inquisitionsgerichte siehe Theologische Realenzyklopedie, Bd. 16, Berlin/New York 1987, besonders S. 190–192.

keit der in der Öffentlichkeit verkündeten und häufig auch vollzogenen Strafe hatte dabei nach Foucault eine doppelte Funktion: Sie war »einerseits Spiegelbild des Verbrechen, andererseits seine Übermächtigung«²³. Eine Straftat konnte dabei durchaus unterschiedlich geahndet werden, je nachdem ob sie als eine Handlung betrachtet wurde, die dem freien Willen entsprungen ist, oder ob dieser durch physische, psychische oder moralische Faktoren, ja selbst durch eine teuflische Versuchung als beeinträchtigt eingeschätzt wurde. Hierin ist ein Grund zu sehen für die willkürliche Rechtsprechung, denn das Gesetz bestimmte das Rechtsmaß – wenn überhaupt – nur sehr unpräzise; es legte die Entscheidung in die Hände der Richter²⁴. Auf dieser Regelung fußten zugleich die häufigen Begnadigungen.

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts sah sich das Rechtssystem, kodifiziert in der Ordonnance von 1670, einer zunehmenden Kritik ausgesetzt. Besonders der Vorwurf einer ungerechten und willkürlichen Rechtsprechung wurde angesichts einiger Justizskandale – allen voran der Fall Calas – immer massiver vorgetragen. Es waren so illustre Köpfe wie Montesquieu, Voltaire und der junge italienische Jurist Beccaria, aber auch Rousseau und der Mitherausgeber der *Encyclopédie de Jaucourt*, die sich in dieser Diskussion engagierten. Dabei wurden immer wieder dieselben Monita genannt²⁵. Im Vordergrund stand die mangelnde Transparenz der Verfahren, von den sowohl die Öffentlichkeit wie auch der Angeklagte weitgehend ausgeschlossen waren. Letzterer kannte bis zur Eröffnung des Hauptverfahrens nicht die Punkte, derer er angeklagt war, was eine Verteidigung praktisch unmöglich machte. Ebenso wurden ihm die Zeugen, die von der Anklage gegen ihn beigebracht wurden, nicht genannt, wie er auch während der Verhandlung die Zeugen nicht

befragen durfte und es ihm verwehrt war, zu seiner Entlastung selbst Zeugen zu benennen und einen Advokaten zu seiner Verteidigung heranzuziehen. Zudem schienen die Methoden, mit denen die Angeklagten und die Zeugen zu Aussagen genötigt wurden, äußerst zweifelhaft. Neben der Folter waren Suggestivbefragungen und geheime Zeugenbefragungen an der Tagesordnung. Da das Strafmaß für die einzelnen Delikte gesetzlich nicht fixiert war, schien eine Kontrolle der ungleich verhängten Urteile wie auch eine gerechte Rechtsprechung nicht möglich. Eine Überprüfung des Verfahrens wurde durch den Ausschluß der Öffentlichkeit verhindert, die erst als Publikum bei der Vollstreckung der Strafe zugelassen wurde. Diesem Zustand wurden als positive Gegenbeispiele immer wieder die römische und besonders die zeitgenössische englische Rechtsprechung entgegengehalten²⁶.

Herrschte in der Kritik an dem bestehenden Zustand weitgehend Einigkeit, so trennten sich die Wege, was die Einschätzung des Straftäters und besonders die Bedeutung der Strafe angeht. Es lassen sich zwei Positionen unterscheiden²⁷. Einige eher philanthropisch orientierte Autoren – zu deren prominentesten Vertretern Voltaire gehörte – wollten den Delinquenten nicht mehr im eigentlichen Sinne bestraft und aus der Gesellschaft ausgegrenzt wissen. Vielmehr sahen sie in der Strafe vor allem ein Mittel zur Läuterung des Delinquenten. Ihre Aufgabe sollte sein, den Straftäter zu bessern und damit seine Resozialisierung, seine Reintegration in die Gesellschaft zu erleichtern.

Anders der Italiener Cesare Bonesana Beccaria, dessen Schrift »*Dei delitti et delle pene*«, 1764 in Livorno erschienen und bereits kurze Zeit später ins Französische übersetzt, in Frankreich einen ungeheuren Erfolg hatte²⁸. Beccaria wick in der Einschätzung der Strafe von seinem Vorbild Mon-

²³ Michel Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M. 1977, S. 74.

²⁴ Siehe André Laingui, *Histoire du droit pénal*, Paris 1985, S. 76f.

²⁵ Siehe Esmein, *op. cit.* (Anm. 22), S. 362–369. Zu den unterschiedlichen Positionen und Phasen der Diskussion um eine Strafprozeßordnung siehe auch Günter Haber, *Strafgerichtliche Öffentlichkeit und öffentlicher*

Ankläger in der französischen Aufklärung mit einem Ausblick auf die Gesetzgebung der Konstituante, Berlin 1979, besonders S. 72–188.

²⁶ Siehe Esmein, *op. cit.* (Anm. 22), S. 359–361 und S. 369f.

²⁷ Siehe André Laingui und Arlette Lebigre, *Histoire du droit pénal*, Bd. 1, Paris 1979, S. 117–125.

²⁸ So widmete ihr Voltaire eine lange Rezension, siehe Voltaire, *Commentaire sur le livre des délits et des*

tesquieu ab. Er wünschte zwar auch eine Humanisierung des Strafvollzuges und besonders eine Verringerung des Strafmaßes, das eigentliche Ziel sollte für ihn indes sein, »d'empêcher le coupable de nuire désormais à la société, et de détourner ses concitoyens de commettre des crimes semblables«. Bei der Auswahl der Strafen sei darauf zu achten, daß sie »feront l'impression la plus efficace et la plus durable sur les esprits des hommes«²⁹. Um die Wirksamkeit der Strafe zu gewährleisten, sei es notwendig, daß sie unmittelbar dem Delikt folge, daß die Idee der Straftat in einem direkten Zusammenhang mit der Idee der Bestrafung gesehen werde:

»Il est donc de la plus grande importance de rendre la peine voisine du crime, si l'on veut que dans l'esprit grossier du vulgaire la peinture séduisante d'un crime avantageux réveille sur le champ l'idée de la peine qui le suit«³⁰.

Die Strafe solle abschrecken, sie solle den Menschen bewegen, sich nicht durch die von einer Straftat erhofften Vorteile verlocken zu lassen.

Der Bestrafte selbst spielte bei den Überlegungen Beccarias eine eher untergeordnete Rolle. Unterschieden sich in diesem zentralen Punkt die Positionen der Kritiker, so herrschte doch Konsens, daß die Idee der Bestrafung des Delinquenten als seiner Peinigung, wie sie dem Rechtsalltag des Ancien Régime entsprach, abgelehnt wurde. So formulierte Claude-Joseph de Ferriere im »Dictionnaire de droit et de pratique« zur Funktion der Gefängnisse:

»Les prisons ne sont établies que pour garder les criminels et non pas pour les punir«³¹.

peines par un avocat de province, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 25, Paris 1879, S. 539–577.

²⁹ Cesare Bonesana Beccaria, *Traité des délits et des peines*, Lausanne 1766, S. 107. In der Bildenden Kunst ging 1761 Piranesi in der 2. Auflage seiner »*Carceri*« von ähnlichen Überlegungen aus, wenn er auch zu anderen Ergebnissen kam als wenig später Beccaria, siehe Horst Bredekamp, *Piranesi Foltern als Zwangsmittel der Freiheit*, in: *Kunst um 1800 und die Folgen*. Werner Hofmann zu Ehren, München 1988, S. 34f und S. 41.

Nachdem im Ancien Régime alle Bemühungen zur Erarbeitung eines modernen Strafgesetzbuches ergebnislos geblieben waren, zuletzt im Jahre 1788 eine Initiative Ludwigs XVI. am Einspruch des Parlamentes und der Stände scheiterte, sollte dies zu einer der dringendsten Aufgaben der Revolution werden. Die Deklaration der Menschenrechte vom 26. August 1789 legte zwei wichtige Punkte fest: Eine Anklage, eine Arretierung ist nur in dem vom Gesetz genau festgelegten Rahmen möglich (Art. 7), und jeder Mensch hat bis zu dem Zeitpunkt seiner Verurteilung als unschuldig zu gelten (Art. 9). In den Gesetzen vom 8. Oktober bis 3. November 1789 folgte eine provisorische Reform der Ordonnance von 1670, die die Öffentlichkeit der Gerichtsverfahren herstellte und die Hinzuziehung von Verteidigern erlaubte. Bereits zwei Jahre später wurde mit dem »Code pénal des 25 septembre et 6 octobre 1791« das erste französische Strafgesetzbuch, zugleich Strafprozeßordnung, verabschiedet. Die Autoren hatten sich eine enorme Aufgabe gestellt. Es galt unter anderem, zum ersten Mal in der französischen Rechtsgeschichte einen Strafkatalog aufzustellen, mit dem die willkürlichen Strafuweisungen des Ancien Régime abgelöst werden sollten.

Der »Code pénal« wurde ergänzt durch den »Code des délits et des peines« vom 3. Brumaire des Jahres IV (25. Oktober 1795) und durch das Gesetz vom 7. Pluviöse des Jahres IX (27. Januar 1801), das vor allem die Verfahrensweise der Prozesse regelte. Jedoch war man sich bereits zu diesem Zeitpunkt über die Unzulänglichkeit des »Code pénal« im klaren. Im Jahre XI legte eine von der Regierung eingesetzte Kommission einen Entwurf zu einer neuen Strafprozeßordnung und zu einem neuen Strafgesetzbuch vor³². Die Vor-

³⁰ Beccaria, op. cit. (Anm. 29), S. 151.

³¹ Zit. die Ausg. von 1769 nach Laingui/Lebigre, op. cit. (Anm. 27), Bd. 1, S. 122. Entsprechend wurde nach der Revolution auch das neue Mittel zur Vollstreckung der Höchststrafe, die Guillotine, unter anderem damit gerechtfertigt, daß ihre Anwendung dem Delinquenten jegliche Pein erspare, siehe Daniel Arasse, *Die Guillotine*. Die Macht der Maschine und das Schauspiel der Gerechtigkeit, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 41.

³² *Projet de code criminel, correctionnel et de police, pré-*

schläge der Kommission bildeten die Grundlage für den »Code d'instruction criminelle«, der 1804 in den Gremien diskutiert und 1808 verabschiedet wurde, und für den neuen »Code pénal« von 1810³³.

Vergleicht man die durch diese Gesetze geregelte Rechtspraxis mit der vorrevolutionären Diskussion, so fällt auf, daß die aufklärerisch-philanthropischen Ideen etwa eines Voltaire kaum Berücksichtigung fanden, und dies nicht nur, weil sie zur praktischen Umsetzung nicht ausgereift genug erschienen³⁴. So wurde die zentrale Überlegung der Besserung und Wiedereingliederung des Delinquenten in die Gesellschaft mit Hilfe der Strafe nicht aufgegriffen. Es setzten sich im wesentlichen Vorstellungen durch, wie sie Beccaria formuliert hatte. Die exemplarische Bedeutung der Strafe wurde sogar noch dadurch betont, daß anders als von dem Reformator vorgeschlagen³⁵ durchweg hohe Strafmaße angesetzt wurden. Die Betonung lag auf dem Prinzip der Abschreckung. Es bleibt jedoch die große Leistung des »Code pénal« von 1791, die Rechte und Möglichkeiten des Angeklagten in Anlehnung an die englische Rechtspraxis wesentlich verbessert zu haben. Diese Rechte sollten allerdings mit den folgenden Gesetzen schrittweise wieder abgebaut werden³⁶. So wurde die Möglichkeit der Freilassung auf Kautionserneut in das ausschließliche Ermessen des Richters gestellt, wurde dem Angeklagten untersagt, der Einvernahme der Zeugen beizuwohnen, verlor die Verteidigung das Recht, eigene Gutachter zu bestellen etc. Durch die strikte gesetzliche Festlegung des Strafmaßes war es zudem nicht möglich, den einzelnen Angeklagten und seine Motive zu berücksichtigen³⁷.

Diese Regelung, die vor dem Hintergrund des willkürlichen Verhängens von Strafmaßen im Ancien Régime verständlich erscheint, stellte ähnlich einer mathematischen Gleichung Straftat und Strafmaß in ein starres Verhältnis. Nach diesem Rechtsverständnis schlossen sich Revisionen aus, ebenso wie Begnadigungen als willkürlicher Eingriff in die Rechtsprechung abgelehnt wurden.

Der Straftäter trat im Laufe dieses Prozesses zunehmend aus dem Blickfeld des Gesetzgebers. Mit der Betonung der Exemplarität der Strafe, mit der ihr zugeschriebenen abschreckenden Wirkung, war sie nicht mehr vorrangig auf den Delinquenten bezogen, sondern auf den potentiellen Nachahmer einer Straftat³⁸. Zugleich war der Gesetzgeber immer weniger bereit, dem Angeklagten Möglichkeiten zu seiner Verteidigung zuzubilligen, ihn überhaupt als jemanden wahrzunehmen, der Rechte besaß.

Im Zusammenhang mit dieser Verschiebung, mit dieser Positionsverschlechterung des Angeklagten, festgeschrieben in der Strafprozeßordnung von 1808, machte sich auch eine Bedeutungsverschiebung der Strafe bemerkbar. Wurde diese ursprünglich als nach außen gerichtetes abschreckendes Exempel, vielleicht noch als Schutz der Gesellschaft vor dem Straftäter verstanden, so schlich sich immer mehr der Gedanke der Rache an dem Täter, der Bestrafung als Sühne für die Tat wieder ein, nicht zuletzt auch durch das Wirken der Revolutionsgerichte, etwa wenn – um nur den spektakulärsten Fall zu nennen – Robespierre im Widerspruch zu den Gesetzen forderte, daß die Bestrafung Ludwigs XVI. »le caractère solennel

senté par la commission nommée par le gouvernement, [Paris An XI].

³³ Die lange Unterbrechung erklärt sich unter anderem durch die strittige Frage, ob die 1791 eingerichteten Schöffengerichte den Tribunalen alten Stils vorzuziehen seien.

³⁴ Siehe Renée Martinage, *Les origines de la pénologie dans le code pénal de 1791*, in: *La Révolution et l'ordre juridique privé. Rationalité ou scandale? Actes du colloque d'Orléans 11–13 septembre 1986*, hrsg. v. Michel Vovelle, Bd. 1, Orléans 1988, S. 15–30.

³⁵ Beccaria hielt es für ausreichend, wenn die Bestrafung gesichert sei, dann könne auf hohe Strafen verzichtet

werden, siehe Beccaria, *op. cit.* (Anm. 29), S. 154f. In der vorrevolutionären Zeit ist bereits eine deutliche Verringerung der Strafmaße zu beobachten.

³⁶ Siehe Esmein, *op. cit.* (Anm. 22), S. 534–545.

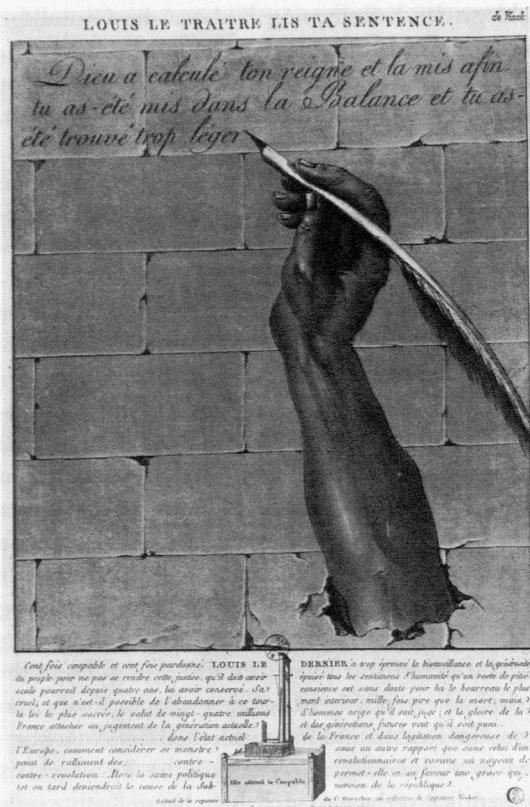
³⁷ Mit dem Gesetz vom 25. Frimaire des Jahres VIII, das Mindest- und Höchststrafen festlegte, wurde eine etwas flexiblere Rechtsprechung möglich, siehe Laingui, *op. cit.* (Anm. 24), S. 118.

³⁸ So ist auch nach Beccaria, *op. cit.* (Anm. 29), S. 173–178, der Maßstab für die Einschätzung eines Verbrechens und somit für eine Bestrafung einzig in dem der Gesellschaft zugefügten Schaden zu sehen und nicht etwa in den Motiven und in der Person des Straftäters.

d'une vengeance publique«³⁹ aufweisen müsse. Ein solches Strafverständnis richtete sich vor allem gegen die Person des Delinquenten. Wurden die Straftäter nach der Revolution als heterogen ohne gruppenspezifische Merkmale erachtet, so setzte sich nun das Bild des Kriminellen durch, der schon im Gerichtssaal einen Teil seiner bürgerlichen Rechte eingebüßt hat. Das Unrecht, in das er sich selbst begeben hatte, rechtfertigte dieses »Unrecht« des Gesetzgebers, das kaum in Einklang zu bringen ist mit den 1789 deklarierten Menschenrechten.

III.

Diese hier nur kurz skizzierte Entwicklung des französischen Rechtssystems findet eine erstaunliche und bisher nicht wahrgenommene Entsprechung in der wechselnden Ausstattung der jeweiligen der Kriminalgerichtsbarkeit dienenden Räume. Diese waren im Ancien Régime mit Kreuzigungsszenen geschmückt⁴⁰. Im Zusammenhang mit einem Rechtssystem, das eine Straftat als Sünde und einen Straftäter als Sünder betrachtet, erscheint eine solche Ausstattung durchaus konsequent und sinnvoll: Christus nimmt durch seinen Tod am Kreuze auch die Sünden des Straftäters auf sich; die Strafe, die diesen treffen



4. Villeneuve, Louis le traître lis ta sentence, 1792, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

³⁹ Maximilien Robespierre, Opinion sur le jugement de Louis XVI. Imprimée par ordre de la Convention Nationale, Paris 1792, S.10. Bei dem Text handelt es sich um eine am 3. Dezember 1792 im Konvent gehaltene Rede Robespierres.

⁴⁰ Im Ancien Régime wurde die Rechtsprechung durch das Parlament vollzogen. Hier war die »La Tournelle« genannte Kammer für die kriminellen Delikte zuständig. Sie war der höchsten Kammer des Parlamentes, der nach ihrem Tagungsort benannten »Grande Chambre« angegliedert, die sich auch neben ihrer zunehmenden politischen Bedeutung in besonderen Fällen der Strafgerichtsbarkeit widmete, etwa bei dem Prozeß gegen den Attentäter Ludwigs XV. Damiens. Ihr Raum war ebenfalls durch eine Kreuzigungsszene geschmückt, der in der Literatur als »Retable du Parlement« bekannten Tafel, die heute im Louvre aufbewahrt wird. Zur Funktion der einzelnen Kammern siehe Jean-Aymar Piganiol de la Force, Description historique de la ville de Paris et de ses environs. Nouv. éd., Bd. 1, Paris 1765, S. 107–112, und Pierre-Thomas-Nicolas Hurtaut und Magny, Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs, Bd. 3, Paris 1779, S. 767–777. Zur

Ausstattung des Palais de Justice siehe Almanach Parisien, en faveur des étrangers et des personnes curieuses, Paris o.J., S. 109f; Antoine-Nicolas Dézallier d'Argenville, Voyage pittoresque de Paris; ou indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture, et architecture, Paris 1749, S. 24f, und Luc-Vincent Thiéry, Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris, ou description raisonnée de cette ville, de sa banlieue, et de tout ce qu'elles contiennent de remarquable, Bd. 2, Paris 1787, S. 15–25. Zur Geschichte des Palais de Justice siehe Henri Stein, Le Palais de Justice et la Saint-Chapelle de Paris. Notice historique et archéologique, Paris 1927. Die in der Literatur immer wieder zu findende Behauptung, das Bild Prud'hons sei unmittelbar an die Stelle des »Retable du Parlement« in der »Grande Chambre« aufgehängt worden, ist falsch. Die von der »Chambre de Tournelle« und von der »Grande Chambre« genutzten Räume beherbergten seit der Auflösung des Parlamentes im Jahre 1791 das Kassationsgericht, die der Kriminalgerichtsbarkeit dienenden Räume befanden sich nach der Revolution in einem anderen Gebäudeteil.



5. Jacques-Louis David, Kostümentwurf für einen Richter, 1794, Versailles, Musée National du Château

wird, richtet sich damit vor allem gegen seinen Körper, nicht gegen seine Seele. So hatte das ganze Strafverfahren – trotz seiner Brutalität – für den Delinquenten doch etwas vermeintlich Versöhnliches, zumindest für sein Leben nach dem Tode. Das Erleiden einer körperlichen Pein war quasi sein Beitrag zur Befreiung von den Sünden.

Die Kreuzigungsszenen scheinen spätestens mit der Einrichtung der Kriminalgerichte 1792 von ihrem Bestimmungsort entfernt worden zu sein. Sie hatten jedoch bereits mit der Verabschiedung des »Code pénal« im Jahre 1791 keinen Ort mehr in dem Rechtssystem und den ihm zugrundeliegen-

⁴¹ August Kotzebue, *Souvenirs de Paris en 1804*, Bd. 2, Paris 1805, S. 35, vgl. *Ausst.-Kat. Prud'hon*, op. cit. (Anm. 5), S. 104f. In der deutschen Ausgabe heißt es hingegen weniger präzise: »... an der Wand las ich mit

den Gedanken. Ob in dem uns interessierenden Raum unmittelbar etwas an die Stelle der Kreuzigungsszene trat, ist nicht bekannt. Im Jahre 1804 stand dort auf jeden Fall in goldenen Lettern das Wort »Lois« zu lesen, wie es Kotzebue in der Beschreibung seines Parisaufenthaltes berichtet⁴¹. Es ist somit das abstrakte Gesetz, dem hier genügt wird, das hier richtet. Der Richter ist lediglich ausführendes Organ, jedoch nicht selbst interpretierende Instanz, wie dies auch der Rechtswirklichkeit entsprach. Der Richter hatte nur zu entscheiden, ob die Anklage zu Recht besteht; das Strafmaß lag dann nicht mehr in seinem Ermessen. Es ist der Wille des Volkes, der in dieser vergleichsweise anonymen Form der Rechtsprechung seinen Ausdruck findet, wie es das bekannte Blatt Ville-neuves mit der Anklage Ludwigs XVI. künstlerisch umsetzt (1792, Abb. 4). Entsprechend versah Jacques-Louis David bei seinen Kostümentwürfen den Richter mit einer Kopfbedeckung, auf der in großen Lettern »La Loi« zu lesen steht (1794, Abb. 5).

In Prud'hons Bild hat schließlich nicht nur das Gesetz, die Rechtsprechung ein Gesicht bekommen, sondern auch das Verbrechen. Anders als durch die Formulierung des Anspruches, dem abstrakten, nicht weiter spezifizierten Gesetz zu genügen, wie er in dem Wort »Lois« seinen Ausdruck findet, sind bei Prud'hon die Rechtsvorstellungen selbst im stärkeren Maße thematisiert. Dabei ist der eigentliche Gegenstand nicht die Bestrafung des Verbrechens, wie man es in einem Gerichtssaal vermuten könnte – dies wäre bei dem ersten Projekt »Thémis et Némésis« der Fall gewesen –, sondern die in der rechtstheoretischen Literatur der Zeit immer wieder formulierte Überlegung, daß zur besseren Abschreckung eine Straftat unmittelbar eine Bestrafung nach sich ziehen müsse, daß Straftat und Bestrafung als untrennbar zu denken seien. Und es scheint kein Zweifel darüber bestanden zu haben, daß die Strafe hart sein müsse, denn es findet hier ein Motiv Eingang, dem

großen goldenen Buchstaben eingegrabene Gesetze ...« ders., *Erinnerungen aus Paris im Jahre 1804*, Bd. 2, Berlin 1804, S. 21.

in der Rechtsdiskussion der Jahre zuvor nicht zu begegnen war, das sogar dezidiert abgelehnt wurde, das sich jedoch nichtsdestoweniger immer mehr in die Rechtspraxis einschlich: das Moment der Rache. Denn es ist nicht nur die »Gerechtigkeit«, die das »Verbrechen« verfolgt; diese arbeitet Hand in Hand mit der »Göttlichen Rache«, wird sogar von ihr geleitet. Das Verbrechen wird gnadenlos verfolgt, seine Rechte hat es – wie die zusammengeklappte Waage in der Hand der Justitia zeigt – durch die Straftat eingebüßt. Mit dieser Einschätzung geht einher, daß dem »Verbrechen« eine Physiognomie zugewiesen wird, die es eindeutig kennzeichnet und die das Moment der Rache gerechtfertigt erscheinen läßt.

Damit ist das Bild Prud'hons genau in die skizzierte Entwicklung einzuordnen, die in der Verabschiedung des »Code d'instruction criminelle« im Jahre 1808 und des »Code pénal« im Jahre 1810 ihren vorläufigen Höhepunkt finden sollte. Das Gemälde korrespondiert mit der Rechtssituation, die durch dieses Gesetzeswerk hergestellt wurde. Und auch die zeitliche Koinzidenz legt einen unmittelbaren Zusammenhang nahe: Die ersten Gespräche zwischen Prud'hon und seinem Auftraggeber Frochot fanden wohl 1804 statt; im selben Jahre legte die von der Regierung eingesetzte Kommission ihren Entwurf für ein neues Strafgesetzbuch und eine neue Strafprozeßordnung vor. Auch die späte Fertigstellung des Bildes, das vom Künstler bereits für den Salon des Jahres 1806 angekündigt war, könnte sich damit erklären lassen,

⁴² Neben dem erwähnten Kotzebue (siehe Anm. 41) sind hier etwa Ernst Moritz Arndt (1799) und Johann Friedrich Reichardt (1802/03) zu nennen. Sie berichten von einer starken Teilnahme der Bevölkerung an den Verfahren. Der Besuch einer Gerichtsverhandlung gehörte offensichtlich zu dieser Zeit auch zum Programm eines Parisreisenden.

⁴³ Zit. nach Ausst.-Kat. Prud'hon, op. cit. (Anm. 5), S. 32.

⁴⁴ Somit kann angenommen werden, daß bei der Entscheidung für die ausgeführte Fassung Frochot beziehungsweise die entsprechenden politischen Instanzen den Ausschlag gegeben haben. Auch bei der Lektüre der Schreiben Prud'hons an Frochot kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Frochot das ausgeführte Projekt favorisierte, Prud'hon hingegen das erste Projekt. So schrieb der Künstler am 5. November 1804 an seine Lebensgefährtin Constance Mayer, daß sich Frochot mit einem recht weit gediehenen Entwurf zu

daß das Bild erst öffentlich gemacht werden sollte, als mit der Verabschiedung des »Code d'instruction criminelle« (der hier von besonderem Interesse ist, da er die Position des Angeklagten im Gerichtsverfahren regelt) im Jahre 1808 die ihm zugrundeliegende Rechtsvorstellung kodifiziert war.

In dieser Einbindung in die aktuelle Rechtsdiskussion scheint auch die Entscheidung für das schließlich ausgeführte Projekt begründet zu sein. Es ist bisher übersehen worden, daß die beiden Entwürfe unterschiedliche inhaltliche Schwerpunkte aufweisen, unterschiedliche Strategien verfolgen. So wäre bei der Verwirklichung der ersten Version (Abb. 1) der Verbrecher im Gerichtssaal mit seiner eigenen Situation konfrontiert worden. Weiter sogar, das in Leserichtung von links nach rechts aufgebaute Bild hätte den Betrachter einbezogen, so daß die dargestellten Verbrecher quasi als Vertreter des realen Verbrechers vor Gericht gezerrt würden. Das Bild wäre völlig auf den Verbrecher ausgerichtet gewesen, wie es Prud'hon auch in seinem Brief zu diesem Projekt als sein Ziel zum Ausdruck brachte. Der Nichtverbrecher hätte jedoch nur schwerlich seinen Ort finden können. Gleichwohl hat das dargestellte Gericht etwas Versöhnliches, denn es setzt sich aus den vier Kardinaltugenden zusammen: Justitia, umgeben von Temperantia, Prudentia und Fortitudo.

Anders in der ausgeführten Version. Dort strebt der Verbrecher dem Betrachter entgegen, er läuft ihm quasi in die Arme. War in der ersten Version

»La Justice divine poursuit le Crime« vollends zufrieden gezeigt habe, Ausst.-Kat. Prud'hon, op. cit. (Anm. 5), S. 17; ein halbes Jahr später, am 30. April 1805, versuchte Prud'hon hingegen mit sichtlichem Engagement, den Präfekten von dem Alternativprojekt »Thémis et Némésis« zu überzeugen, mit dem Argument, daß dieses am besten geeignet sei, die offensichtlich zuvor diskutierte Aufgabe der Wirkung auf den Betrachter zu erfüllen, ebd., S. 19f. Der Brief vom Juni desselben Jahres, in dem Prud'hon das definitive Projekt erläuterte, fällt dagegen vergleichsweise verhalten aus, ebd., S. 32.

⁴⁵ Siehe etwa Boutard in seiner Salonbesprechung im Journal de l'Empire vom 3. November 1808. Boutard spricht von einer »expression fort énergique, qui sera mieux sentie encore des habitués des audiences criminelles, que de ceux du salon«, ebd., S. 3. Um die Wirkung sollten sich bald Mythen ranken, wie ein anonym

der Betrachter der Verbrecher und umgekehrt, so ist nun der Rezipient nicht mehr spezifiziert. Das Bild läßt eine breitere Rezeption zu und berücksichtigt damit die politisch so bedeutsame Öffentlichkeit der Verfahren, die – wie zum Beispiel die Aufzeichnungen der Parisreisenden zeigen – immer wieder im Zentrum eines breiten Interesses standen⁴².

Jedoch unterscheiden sich die beiden Versionen nicht allein in ihrem argumentativen Aufbau, in dem jeweiligen Verhältnis vom Kunstwerk zum Betrachter; auch die inhaltlichen Ausrichtungen weichen voneinander ab. Wäre in der ersten Version dem bereits gefaßten Verbrecher seine sich zum Zeitpunkt der Betrachtung vollziehende Verurteilung vor Augen geführt worden, so wird in der endgültigen Fassung einem nicht spezifizierten Publikum die Unausweichlichkeit einer Verurteilung als Folge einer Straftat verdeutlicht. Nicht das Urteil selbst, die Bestrafung ist das Thema, sondern das Postulat, daß jedes Delikt zwingend eine Strafe nach sich ziehe, wie es der von Prud'hon in seinem Schreiben an Frochot formulierte provisorische Titel zum Ausdruck bringt: »La Justice divine poursuit constamment le Crime; il ne lui échappe jamais«⁴³. Die Hoffnung, ungestraft davonzukommen, besteht nicht. Damit ist die Aussage des gewählten Themas umfassender und spezifischer. Hieraus wird ersichtlich, daß die Entscheidung für das schließlich ausgeführte Projekt nicht allein künstlerischer Natur war, sondern wesentlich von inhaltlichen Gesichtspunkten be-

stimmt wurde. Es war offensichtlich Aufgabe des Bildes, die neue Rechtsauffassung widerzuspiegeln⁴⁴.

Prud'hon hatte in seinem eingangs zitierten Brief an Frochot anläßlich des ersten Projektes hervorgehoben, daß das Bild auf den Verbrecher eine abschreckende Wirkung ausüben sollte. Man kann dieses Anliegen prinzipiell auch als wesentlich für das zweite Projekt annehmen, was durch einen Blick in die Salonkritiken bestätigt wird⁴⁵. Damit ist das Bild Teil der seit einigen Jahren forciert angestregten Überlegungen, mit welchen Mitteln die Moral der Bevölkerung angehoben werden, konkret, wie sie zur Befolgung der Gesetze angehalten werden könnte. So schrieb die »Classe des sciences morales et politiques« des Institut National für das Jahr VI einen Wettbewerb zu dem Thema aus: »Quelles sont les institutions les plus propres à fonder la morale d'un peuple?«⁴⁶ Und im Jahre VII veranstaltete die »Jury central d'instruction du département de Vaucluse« einen Concours zu der Frage: »Quels sont les moyens de prévenir les délits dans la société?«⁴⁷ Und auch die Kunst sollte an dieser Aufgabe teilhaben. Ebenfalls im Jahr VI wählte die Klasse 4 (Littérature et Beaux-Arts) des Institut National als Preisfrage: »Quelle a été et quelle peut être encore l'influence de la peinture sur les mœurs et le gouvernement d'un peuple libre?«⁴⁸ Es wurden drei Arbeiten ausgezeichnet. Der Preisträger, der General Pierre-Alexandre-Joseph Allent, und der mit einer

Artikel in *Le Magasin Pittoresque*, Jg. 6, 1838, S. 353–355, zeigt. Danach sei die Wirkung derart groß und schrecklich gewesen, »... que lorsqu'on eut transporté le tableau au Palais de Justice, on fut obligé de le retirer à cause de l'effroi qu'il inspirait.« ebd., S. 354.

⁴⁶ Siehe *Mémoires de l'Institut National des Sciences et Arts. Sciences morales et politiques*, Bd. 2, Paris An VII, S. 3. Destutt de Tracy, einer der lobend erwähnten Teilnehmer der Wettbewerbes, der trotz Wiederholung im darauffolgenden Jahr nicht prämiert wurde, hob besonders hervor, daß ein wesentliches Mittel eine schnelle und vor allem unvermeidbare Bestrafung der Delinquenten sei, siehe Antoine-Louis-Claude Destutt de Tracy, *Quels sont les moyens de fonder la morale chez un peuple*, in: *Mercur français*, Bd. 33, 1798, S. 193f und S. 267f. Zu den bereits im Ancien Régime seit der Jahrhundertmitte zu beobachtenden Bemühungen der Akademien, die Diskussion um gesellschaftliche, politi-

sche und besonders auch die Rechtsprechung betreffende Fragestellungen mit Hilfe von Wettbewerben voranzutreiben, siehe Hans-Jürgen Lüsebrink, *Kriminalität und Literatur im Frankreich des 18. Jahrhunderts*. Literarische Formen, soziale Funktionen und Wissenskonstituenten von Kriminalitätsdarstellungen im Zeitalter der Aufklärung, München/Wien 1983, S. 173–240.

⁴⁷ Siehe *Magasin encyclopédique*, Jg. 3, An VI (1798), Bd. 6, S. 404. Preisträger war der ehemalige öffentliche Ankläger am Kriminalgericht des Département Seine et Oise Gillet, siehe Jean-Claude-Michel Gillet, *Discours qui a remporté le prix, au jugement du jury central d'instruction du département de Vaucluse, sur cette question: Quels sont les moyens de prévenir les délits dans la société?*, Carpentras An VII.

⁴⁸ Siehe *Magasin encyclopédique*, Jg. 3, An VI (1798), Bd. 6, S. 532.

»première mention honorable« ausgezeichnete Maler und Kunstschriftsteller Jean-Baptiste-Claude Robin gingen das Thema recht allgemein an⁴⁹. Sie stellen fest, daß die Kunst moralisch sein müsse, daß sie Tugenden versinnbildlichen solle und daß es Aufgabe von politischen und administrativen Instanzen sei, die entsprechenden Arbeiten durch Ausstellungen und Reproduktionen der Bevölkerung bekannt zu machen. Der unmittelbare Aufbau eines Kunstwerkes, das eine solche Aufgabe zu erfüllen hatte, seine Argumentationsstruktur findet indes keine Beachtung. Anders der Beitrag von George-Marie Raymond, Geschichtslehrer an der »Ecole centrale du département du Mont-Blanc«. Der Text, mit einer »seconde mention« ausgezeichnet, verdient insofern ein besonderes Interesse, da er als einziger publiziert wurde und es dem Autor zudem gelang, die Aufmerksamkeit einiger Zeitschriften auf sich zu lenken⁵⁰.

Um das von der Preisaufgabe gesteckte Ziel zu erreichen, dürfe die Malerei nicht einfach von einem undifferenzierten Begriff des Publikums ausgehen, der sich an den Künstlern und den gebildeten Amateuren und deren Kenntnissen und Bedürfnissen orientiert, wie dies bis dahin geschehen sei, sondern an dem einfachen Menschen. Und dessen Empfindungen könnten ausschließlich durch die Natur angesprochen werden:

»La nature seule, dans sa simplicité, peut arrêter ses regards et parler à son esprit ou à son cœur; tout le reste n'est rien pour lui. Il faut donc des-

endre aux moyens de fortifier la vraisemblance à ses yeux, seule base de l'effet que l'imitation doit produire sur lui«⁵¹.

Die vorbildlichen Handlungen aus Geschichte und Mythologie – deren Wiedergabe bis dahin immer wieder die Diskussion um die Möglichkeiten einer moralischen Malerei bestimmt hatten⁵² – könnten das Zielpublikum hingegen nicht erreichen:

»... les merveilles de la fable doivent surtout être insignifiantes pour le vulgaire, et ... il faudrait les bannir des peintures que l'on destine à produire sur lui quelque effet moral«⁵³.

Die Ausführungen Raymonds weichen damit deutlich von den bis dahin in der Kunsttheorie diskutierten Überlegungen ab: Der anzusprechende Betrachterkreis unterscheide sich von dem üblichen Kunstpublikum, zugleich könne die Zielgruppe nur durch eine spezifisch auf sie zugeschnittene Kunst erreicht werden. Diese in Weiterführung der rezeptionsästhetischen Thesen Du Bos' entwickelte Überlegung bedeutete, daß die moralischen Sujets aus Historie und Fabel den Betrachter bildungsmäßig überfrachteten und so nicht zu dessen Läuterung beitragen könnten. Damit verlor die Hochkunst in ihrer traditionellen Form einen wesentlichen Teil ihrer Legitimationsgrundlage.

Raymond ging noch einen Schritt weiter. Nicht die Darstellung tugendhafter Handlungen solle

⁴⁹ Zu den Preisträger siehe Mémoires de l'Institut National des Sciences et Arts. Littérature et beaux-arts, Bd. 2, Paris An VII, S. 34, und besonders Magasin encyclopédique, Jg. 4, An VI (1798), Bd. 1, S. 100–116, dort der von Vien, Vincent, David, Dufourny, Mongez, Leblond und Andrieux unterzeichnete Kommissionsbericht. An dem Concours haben laut Eintragung in das im Archiv der Académie Française aufbewahrte Eingangsverzeichnis des Institut National fünf Beiträge teilgenommen. Zwei sind davon erhalten: der mit einer »première mention honorable« ausgezeichnete Text Robins und ein weiterer des Kupferstechers und Kunstschriftstellers Nicolas Ponce. Zwei Beiträge gingen offensichtlich nicht fristgerecht beim Institut ein und wurden aus diesem Grund nicht berücksichtigt. Von diesen hat sich ebenfalls ein Text erhalten. Siehe Archives de l'Académie Française, 2 D 1.

⁵⁰ Siehe George-Marie Raymond, De la peinture considérée dans ses effets sur les hommes en général, et de son influence sur les mœurs et le gouvernement des peuples, Paris An VII. Eine gekürzte Form der der publizierten Fassung vorangestellten Einleitung druckte La Décade philosophique, littéraire et politique; par une société de gens de lettres, An VI, III^e trimestre, Nr. 25, S. 399–402; der Mercure de France, littéraire et politique, Bd. 18, 10. Frimaire An XIII (1. Dezember 1804), S. 450–460, und der Magasin encyclopédique, Jg. 9, 1804, Bd. 6, S. 72–77, widmeten der zweiten Auflage des Werkes eine Besprechung. Raymond zeigte sich mit der Beurteilung seiner Schrift im Kommissionsbericht nicht zufrieden.

⁵¹ Raymond, op. cit. (Anm. 50), S. 6.

⁵² Siehe Robert Rosenblum, Transformations in Late Eighteenth Century Art, Princeton, New Jersey 1974.

den Betrachter zu einem moralischen Lebenswandel ermuntern, sondern im Gegenteil die Darstellung von Lastern, Verbrechen etc.

»Que ne peut pas sur une ame capable de sentir, le tableau du vice dans toute sa laideur? ... [Die Malerei] multiplie l'image des douleurs et celle des crimes, sans augmenter la masse des maux sur la terre, et les fait servir utilement à l'humanité et à la vertu, sans que la nature ou la raison aient à gémir sur l'exemple même«⁵⁴.

Die Malerei macht damit das Verbrechen durch seine künstlerische Wiedergabe gleichsam nutzbar für eine Verbesserung der Moral. Für die intendierte Wirkung sei es dabei wichtig, daß die Akteure derselben Schicht angehörten wie die anzusprechende Betrachtergruppe. Zudem dürfte nicht allein die Bestrafung vorgeführt werden, diese sollte vielmehr in unmittelbarem Zusammenhang mit der Straftat zu sehen sein, dann sei die Wirkung ungleich größer⁵⁵ – eine Überlegung, bei der sich Raymond von der zeitgenössischen rechtstheoretischen Diskussion geprägt zeigte. Der potentielle Verbrecher werde auf diesem Wege durch sein Ebenbild erschüttert. Vielleicht sei dies sogar die einzige Möglichkeit, dieses Ziel zu erreichen.

Nun sind dies genau die Punkte, die Prud'hons Bild auszeichnen. Dies wäre nicht weiter bemerkenswert, wenn Raymond nicht einige Überlegungen eingeführt hätte, die bis dahin in der kunsttheoretischen Diskussion in Frankreich nicht in

Erwägung gezogen worden waren. Die Parallelen zwischen Raymonds Text und Prud'hons Bild sind auf jeden Fall so erheblich, daß eine unmittelbare Beeinflussung des Malers nicht auszuschließen ist, man zumindest die Kenntnis des Textes annehmen möchte. Prud'hon war mit Sicherheit als externes Mitglied der Klasse »Littérature et Beaux-Arts« des Institut National⁵⁶ über den Wettbewerb informiert, auch wenn er an den entsprechenden Sitzungen selbst nicht teilgenommen hatte. Zudem wird er durch die zahlreichen Presseberichte, besonders auch zu der Schrift Raymonds, auf dessen Arbeit aufmerksam geworden sein. Zuletzt waren im Jahre 1804 ausführliche Besprechungen der soeben erschienenen zweiten Auflage von Raymonds Text publiziert worden⁵⁷.

Befragen wir das Bild auf die angesprochenen Punkte hin selbst. Prud'hon rückte das »Verbrechen« in das Zentrum des Bildes, es ist der Handlungsmittelpunkt, von dem alle übrigen Handlungsstränge ihren Ausgang nehmen. Dabei wird der traditionelle innere Aufbau eines Historienbildes umgekehrt: War bis dahin im Sinne der »*exempla virtutis*« eine positiv zu bewertende Handlung gezeigt worden, um vom Betrachter als Leitbild akzeptiert zu werden, so sollte der Betrachter nun aus einer negativ zu beurteilenden Handlung eine positive Lehre ziehen. Dazu genügte offensichtlich nicht, lediglich eine unmoralische Handlung zu versinnbildlichen, den Betrachter aber über die Motive des Handelnden im unklaren zu belassen. Denn die Umkehrung der Argumentation funk-

S. 50–106, und Thomas Kirchner, *Neue Themen – neue Kunst? Zu einem Versuch, die französische Historienmalerei zu reformieren*, in: *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, hrsg. v. Ekkehard Mai, Mainz 1990, S. 107–119.

⁵³ Raymond, *op. cit.* (Anm. 50), S. 12.

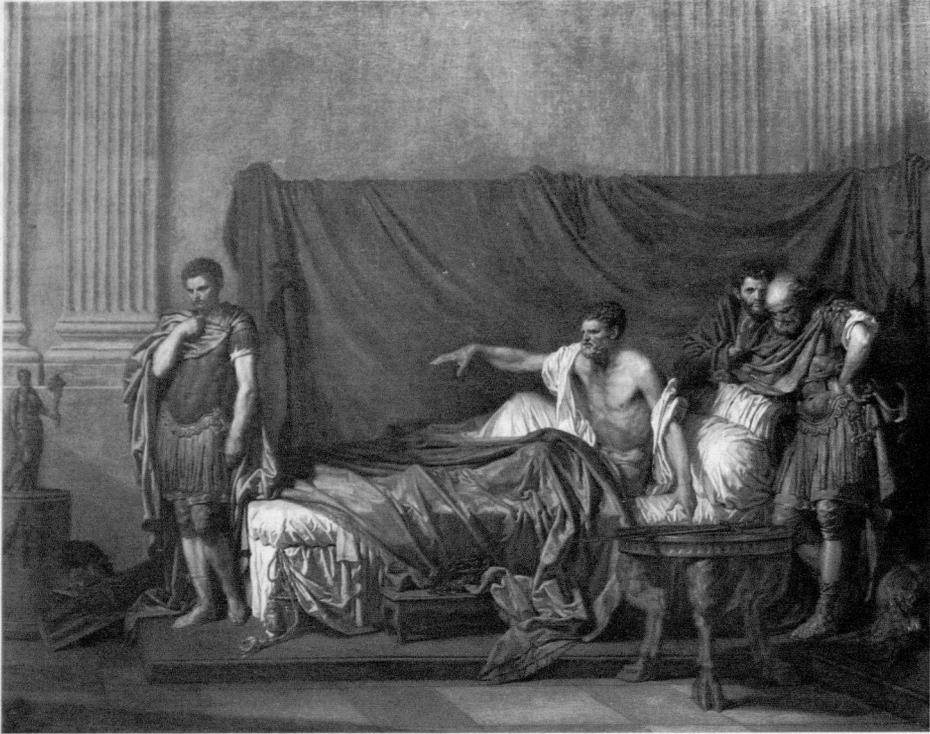
⁵⁴ Ebd., S. 204f. Eine ähnliche Überlegung hatte bereits der Bologneser Kardinal Gabriele Paleotti in seiner für die Kunsttheorie der Gegenreformation elementaren Schrift *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna 1582, angestrengt, vgl. dazu zuletzt Norbert Michels, *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, Münster 1988, S. 146f, und Christine Göttler, *Gabe und Gegengabe. Zur Kunstgeschichte des Fegefeuers*, Diss. Zürich 1991, S. 164. Das gemeinsame Interesse, Kunst für die Erziehung des Menschen

einzusetzen, zeitigte hier ähnliche Ergebnisse, auch wenn die zu vermittelnden Inhalte nur schwerlich miteinander zu vereinbaren sind. Es ist jedoch nicht davon auszugehen, daß die gegenreformatorische Kunsttheorie in der Zeit um 1800 einen Einfluß ausgeübt hat, ja bekannt gewesen ist.

⁵⁵ Raymond, *op. cit.* (Anm. 50), S. 206.

⁵⁶ Vollmitgliedschaften waren in Paris ansässigen Künstlern vorbehalten. Prud'hon lebte zu diesem Zeitpunkt bei Dijon.

⁵⁷ Siehe oben, Anm. 50. Stefan Germer und Hubertus Kohle, *From the Theatrical to the Aesthetic Hero: on the Privatization of the Idea of Virtue in David's »Brutus« and »Sabines«*, in: *Art History*, Bd. 9, Nr. 2, Juni 1986, S. 182, haben bisher als einzige im Zusammenhang mit Davids »*Les Sabines*« auf die Schrift Raymonds hingewiesen.



6. Jean-Baptiste Greuze, L'empereur Sévère reproche à Caracalla d'avoir voulu l'assassiner, 1769, Paris, Musée du Louvre

tioniert nur dann, wenn die Handlungsmotive beim Betrachter kein Mitleid oder ähnliche Gefühle auslösen. Damit muß der Straftäter als eindeutig negativ gekennzeichnet werden. Gerade dies hatte jedoch bei einigen Kritikern Irritationen hervorgerufen. So bemerkte Vict. Fabre 1808 im »Mercur de France« in seiner Salonbesprechung zu dem im übrigen von ihm sehr positiv besprochenen Bild Prud'hons:

»Il me semble ... que, dans la figure du meurtrier ... le dessin n'a pas assez de grandeur, assez d'idéal. Je sais que bien des personnes prétendent que ce ne saurait être un défaut dans la figure d'un meurtrier, et que la beauté doit, au moins

en peinture, être le partage exclusif de la vertu et des talents. Mais les Grecs n'en jugeaient pas ainsi ...«⁵⁸.

Und anlässlich der – dann nicht vergebenen – »Prix décennaux« heißt es in dem Bericht der Jury:

»Dans les observations du jury, on reproche au peintre de n'avoir point donné à la figure du criminel toute la vigueur et la noblesse dont elle étoit susceptible. M. Prudhon a cru sans doute devoir éloigner toute espèce de noblesse de cette figure, qui ne doit inspirer que l'horreur ...«⁵⁹.

Die idealistische Kunsttheorie befand sich hier in einem inneren Widerspruch: Einerseits galt –

⁵⁸ Mercur de France, littéraire et politique, Bd. 34, 5. November 1808, S. 264.

⁵⁹ Rapports du jury chargé de proposer les ouvrages susceptibles d'obtenir les prix décennaux, avec les rapports faits par la classe des beaux-arts de l'Institut de France,

in: Rapports et discussions de toutes les classes de l'Institut de France, sur les ouvrages admis au concours pour les prix décennaux, Paris 1810, S. 21, vgl. dazu auch Antoine C. Quatremère de Quincy, Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Prud'hon (2. Oktober



7. Pierre-Paul Prud'hon, *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*, 1808, Paris, Musée du Louvre, Ausschnitt

verkürzt ausgedrückt – die Gleichung »moralisch gut = schön« und »moralisch schlecht = häßlich«; zugleich verlangte ein Historienbild nach positiven Formulierungen. So müsse wenigstens der Hauptakteur, von dem die Handlung ausgeht, unbeschadet seines Charakters »noblesse« aufweisen, andernfalls habe er in einem Historienbild nichts verloren. Was war zu tun, wenn das Thema dies nicht zuließ?

Vor dem gleichen Problem hatte vierzig Jahre zuvor auch Jean-Baptiste Greuze bei seinem Aufnahmewerk für die Académie Royale de Peinture et de Sculpture gestanden. Ihm war ebenfalls vorgeworfen worden, daß er in seinem »Septime Sé-

1824), in: ders., *Recueil de notices historiques lues dans les séances publiques de l'Académie Royale des Beaux-Arts à l'Institut*, Paris 1834, S. 289f.

⁶⁰ Siehe hierzu Thomas Kirchner, *L'expression des passions. Ausdruck als Darstellungsproblem in der franzö-*



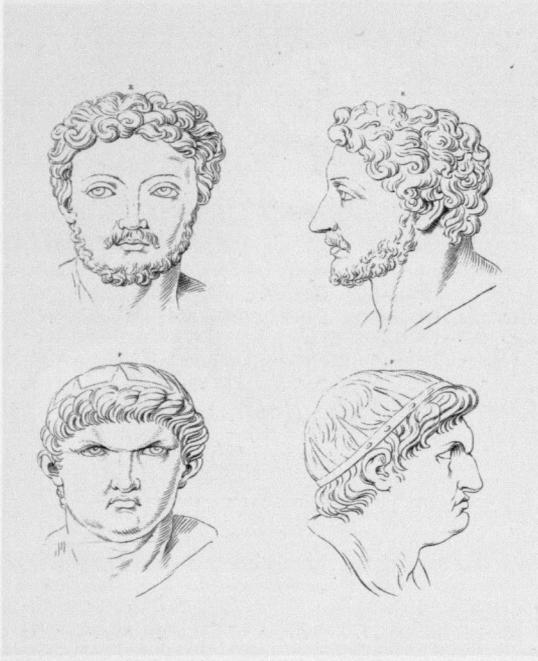
8. Büste des Caracalla, Paris, Musée du Louvre

vère et Caracalla« (Abb. 6) die Hauptakteure ausschließlich negativ charakterisiert habe⁶⁰. In seiner Entgegnung auf diese Kritik reagierte er verständnislos:

»Tout le monde sait que Sévère était le plus emporté, le plus violent des hommes, et vous voudriez que lorsqu'il dit à son fils, ›Si tu désires ma mort, ordonne à Papinien de me la donner avec cette épée‹, il eût dans mon tableau, comme aurait pu l'avoir Salomon en pareille circonstance, un air calme et tranquille; j'en fais juge tout homme sensé, était-ce là l'expression qu'il fallait peindre sur la physionomie de ce redoutable empereur?«⁶¹

sischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts, Mainz 1991, S. 256–266.

⁶¹ L'avant-coureur, 25. September 1769, zit. nach Anita Brookner, *The Rise and Fall of an Eighteenth-Century Phenomenon*, London 1972, S. 69.



9. Louis-Pierre Baltard nach Charles Le Brun, Köpfe von Antonius und Nero, aus: Louis-Jean-Marie Morel d'Arleux, Dissertation sur un traité de Charles Le Brun, 1806

Und so ist es sicherlich kein Zufall, daß sich Prud'hon gerade an diesem so umstrittenen Werk von Greuze orientierte: Der Kopf des Verbrechers (Abb. 7) entspricht demjenigen des Caracalla. Gemeinsames Vorbild ist eine antike Büste des Caracalla aus der Sammlung des Louvre (Abb. 8). Prud'hon wird von dem Gemälde Greuze' und dessen Schwierigkeiten spätestens durch seine Lebensgefährtin Constance Mayer erfahren haben, die bei Greuze gelernt hatte und mit der Prud'hon sein Projekt intensiv diskutierte⁶².

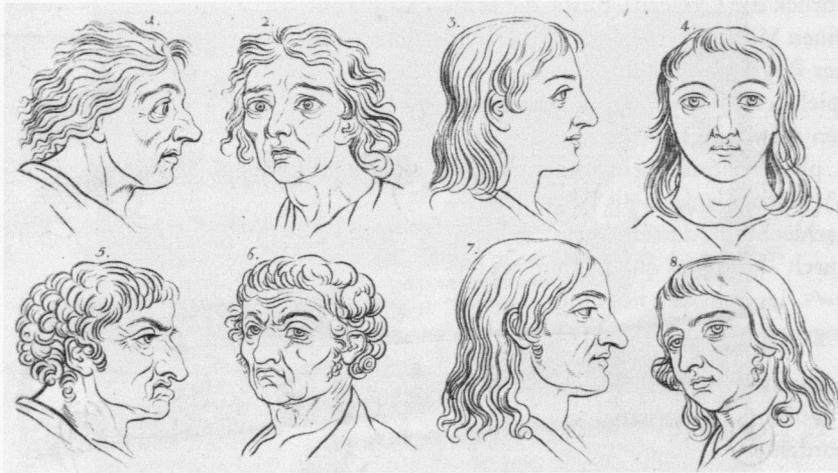
⁶² Dies belegt der bereits angeführte Brief Prud'hons an Constance Mayer vom 5. November 1804, wo er davon spricht, eine Idee von ihr in seine Komposition aufgenommen zu haben, siehe Ausst.-Kat. Prud'hon, op. cit. (Anm. 5), S. 17. Einen weiteren Beweis für die Auseinandersetzung Prud'hons mit Greuze, ja für seine Verehrung, benennt Charles Oulmont, Sur un »Hommage à Greuze«. Dessin inédit de Prud'hon, in: Gazette des Beaux-Arts, Jg. 60, 1918, S. 381–384.

⁶³ Ich danke Gudrun Gersmann für den freundlichen Hinweis. Robert Darnton, The Great Cat Massacre and

Wie erklärt sich diese für die französische Historienmalerei ungewohnte Betonung des »caractère«, genauer, wie erklärt sich, daß sich das Gemälde der bis dahin gültigen Lesart eines Historienbildes entziehen, widersetzen konnte? Nach den traditionellen Vorstellungen entwickelte sich die für ein Bild der ersten Gattung konstitutive Handlung aus den Affekten der einzelnen Akteure. Darstellungsmittel war die »expression des passions«. Der Versuch, Prud'hons Gemälde in diesem Sinne verstehen zu wollen, führt jedoch zu keinem Erfolg. Denn es läßt sich weder bei dem Mörder noch bei den allegorischen Figuren ein Affekt ausmachen, der die wiedergegebene Handlung erklären würde. Dies geschieht einzig durch den Charakter des Protagonisten. Von ihm nimmt die Handlung ihren Ausgang, nicht von einem Affekt. War der Charakter lange Zeit lediglich von sekundärer Bedeutung und vor allem ein Ausdrucksmittel des niedriger eingestuften Genre gewesen, so wurde ihm nun die zentrale Rolle innerhalb der Erzählstruktur eines Historienbildes zugewiesen.

Der Frage nach der Bedeutung des Charakters einer Person und seiner Korrespondenz mit dem Äußeren war in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts nicht nur in der Kunst eine zunehmende Aufmerksamkeit entgegengebracht worden. In der Malerei ging es besonders darum, eine Handlung überzeugend aus dem individuellen Charakter des jeweiligen Akteurs herzuleiten. Eine moralische Malerei – wie sie immer dringender eingeklagt wurde – schien nur möglich, wenn eine wiedergegebene Handlung im Einklang mit dem Charakter des Handelnden steht. Die Handlung eines lasterhaften Menschen hingegen könne unmöglich moralisch genannt werden, selbst wenn sie positive

Other Episodes in French Cultural History, New York 1984, S. 186–189, gibt einige der Formulare wieder, die die Pariser Polizei von observierten Persönlichkeiten angelegt hat. Auch in den Extraits des arrêts portant condamnation à des peines afflictives ou infamantes, rendus pendant les sessions de la Cour d'assises des deuxième, troisième et quatrième trimestres de 1819 der Cour Royale de Caen – Département de l'Orne, Paris, Archives Nationales, BB 19 43, werden unter der Rubrik »signalements des condamnés« neben der Größenangabe recht präzise physiognomische Merkmale der Verur-



10. Physiognomische Köpfe, aus: Jean-Gaspard Lavater, *Essai sur la physiognomie*, Bd. 4, 1803

Auswirkungen zeitige, da sie nicht dem Wunsch nach Moralität entsprungen sei, da der Handlungsantrieb nicht moralisch sei.

Diese Entwicklung wurde unterstützt, vielleicht erst ermöglicht, dadurch daß mit der Physiognomik eine Disziplin zunehmende Aufmerksamkeit, ja Popularität, erfuhr, die behauptete, den Charakter eines Menschen eindeutig auf seinem Äußeren, besonders auf seinem Gesicht ablesen zu können. Jedoch nicht allein die Kunst, auch die Kriminalistik hoffte, die Physiognomik für sich nutzbar machen zu können. So weisen Akten von Polizei und Gerichten immer wieder Angaben zu den Physiognomien observierter Personen beziehungsweise verurteilter Straftäter auf⁶³. Ziel war es, neben der Identifikation der Personen das möglichst präzise Bild des (vermeintlichen) Kriminellen zu entwickeln. Dazu besuchte zum Beispiel

teilten benannt, siehe dazu auch Ausst.-Kat. *La Cour de Cassation 1790–1990*, Paris (Cour de Cassation) 1990/91, S. 62, Kat.-Nr. 106. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde dieses Interesse systematisiert, etwa als man begann, die Köpfe von guillotinierten Personen zu photographieren und mit Hilfe einer so entstandenen Porträtgalerie Merkmale von Verbrechern herauszuarbeiten, siehe Arasse, *op. cit.* (Anm. 31), S. 173f. Arasse übersieht jedoch, daß diese Bemühungen bereits im späten 18. Jahrhundert zeitgleich mit der Entstehung der großen physiognomischen Traktate zu verzeichnen sind.

Franz Gall im Jahre 1805 die Gefängnisse von Berlin und Spandau und untersuchte dort die Gefangenen auf die von ihnen bevorzugten Straftaten hin, um einen Zusammenhang zwischen Aussehen und krimineller Neigung zu erstellen⁶⁴. Und auch der französische Herausgeber von Lavaters Werk Moreau de la Sarthe will die Lehren der Physiognomik unter anderem in den Gefängnissen überprüft haben⁶⁵.

Selbst wenn der Anspruch der Physiognomik bald als unhaltbar und unseriös abgelehnt wurde, so lieferte sie doch die Grundlage für ein künstliches, auf Vereinbarung beruhendes Zeichensystem, das einzelnen Charaktereigenschaften eindeutige Ausdrucksmerkmale zuwies⁶⁶. Dies war der Stand der Diskussion zu Beginn des Jahrhunderts. Und auch Prud'hon scheint auf diese Möglichkeit zurückgegriffen zu haben, denn er stei-

⁶⁴ Siehe dazu den Bericht von Galls Besuch, unter anderem abgedruckt in: Jean-Gaspard Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, hrsg. v. Moreau de la Sarthe, Bd. 2, Paris 1806, S. 56–62.

⁶⁵ Ebd., Bd. 1, Paris 1806, S. 14.

⁶⁶ Siehe dazu Thomas Kirchner, *Physiognomie als Zeichen. Die Rezeption von Charles Le Bruns Mensch-Tier-Vergleichen um 1800*, in: *Frankreich 1800. Gesellschaft, Kultur, Mentalitäten*, hrsg. v. Gudrun Gersmann und Hubertus Kohle, Stuttgart 1990, S. 34–48.

gerete den Ausdruck der Caracalla-Büste, die er als Vorlage für seinen Mörder heranzog, noch, indem er ihn mit einer Physiognomie überblendete, wie sie zum Beispiel der Nero in der soeben (1806) veröffentlichten aufwendigen Ausgabe von Charles Le Brun's physiognomischen Studien zeigte (Abb. 9 unten). Nero gilt darin als der unmoralische Mensch schlechthin, dessen Antlitz gekennzeichnet sei durch »les signes qui décèlent un méchant homme«⁶⁷. Und zu den besonders auffälligen herabgezogenen Mundwinkeln heißt es:

»Les coins surbaissés de la bouche exhalent son mépris pour les hommes, et signalent en même temps les débordemens de sa voracité«⁶⁸.

– eine Charakterisierung, die durchaus auch auf Prud'hons Kriminellen zutrifft. Und im ebenfalls gerade erschienenen vierten Band der Übersetzung von Lavaters »Physiognomischen Fragmenten« (1803) heißt es in dem Kapitel »Des vertus et des vices« zu den entsprechenden Köpfen (Abb. 10):

»5 et 6 sont des esprits faibles et grossiers, vides d'idées et pleins de prétentions, méprisans et méprisables, incapables d'aimer et indignes de l'être«⁶⁹.

Und zuletzt ist auf Le Brun's Illustration zu »Le mépris« aus dem Leidenschaftstraktat zu verweisen (Abb. 11). Dort wird der Gesichtsausdruck folgendermaßen beschrieben:

»Par le sourcil froncé et abaissé du côté du nez, et de l'autre côté fort élevé, l'œil fort ouvert, et la prunelle au milieu, les narines retirées en haut, la bouche fermée, et les coins un peu abaissés, et la lèvre de dessous excédant celle de dessus«⁷⁰.

⁶⁷ Louis-Jean-Marie Morel d'Arleux, Dissertation sur un traité de Charles Le Brun, concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux, Paris 1806, S. VI. Auch für Hogarth und Piranesi verkörperte Nero das Böse. So ist in »Rake's Progress«, Blatt 3, in der Galerie römischer Kaiser einzig das Porträt Neros unversehrt und erscheint damit als Leitfigur für den unmoralischen Lebenswandel des Rakewell. (Ich danke Werner Busch für den freundlichen Hinweis.) Und auf Blatt 2 der 2. Auflage von Piranesi's »Carceri«, in dessen Zentrum eine Folderszene steht, werden in den Inschrif-



11. Bernard Picart nach Charles Le Brun, Le mépris, aus: Charles Le Brun, Sur l'expression generale et particuliere, 1698

Verwies die Betonung des individuellen Charakters ursprünglich auf die Partikularität des Handelnden, auf die Einzigartigkeit und damit Unwiederholbarkeit der Handlung, so verkehrte sich nun diese Ausgangsüberlegung. Die Entwicklung einzelner Zeichen im Sinne einer physiognomischen Sprache führte notwendigerweise zu einer Verein-

ten Römer genannt, die von Nero ermordet worden sind beziehungsweise für deren Tod der Herrscher verantwortlich war, siehe Bredekamp, op. cit. (Anm. 29), S. 34f und S. 41.

⁶⁸ Morel d'Arleux, op. cit. (Anm. 67), S. X.

⁶⁹ Jean-Gaspard Lavater, Essai sur la physiognomie, destiné à faire connoître l'homme et à le faire aimer, Bd. 4, La Haye 1803, S. 82.

⁷⁰ Charles Le Brun, Sur l'expression generale et particuliere, Amsterdam/Paris 1698, S. 11.



12. Jacques-Louis Perée, *L'homme régénéré*, 1795, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

fachung und zu einer Pointierung der Ausdrucksmerkmale. So war die Physiognomik, wenn auch ungewollt, nicht unwesentlich beteiligt an dem undifferenzierten und klischeehaften Bild eines Verbrechers. Durch die vermeintliche präzise Beschreibbarkeit der einen Kriminellen auszeichnen den Charaktereigenschaften und der entsprechenden physiognomischen Merkmale verlor dieser und damit auch seine Handlung, die Straftat, an Individualität. Ergebnis dieses Prozesses war das festgefügte Bild des eindeutig und sofort als solchen identifizierbaren Verbrechers, wie wir es in Prud'hons Gemälde feststellen können und wie er

sein positives Gegenbild etwa in Jacques-Louis Perées aufrecht stehendem, die Menschenrechte präsentierendem neuen Menschen aus dem Jahre 1795 fand (Abb. 12).

Dieses um wenig Nachsicht bemühte Bild des Verbrechers implizierte die umfassende Verantwortung des Delinquenten für seine Tat, den aus diesem Grund die Strafe mit voller Berechtigung und Härte trifft. Zu einem solchen Schluß mußten letztlich auch die Überlegungen der Physiognomik führen. Der Disziplin, die sich als eine aufgeklärte Wissenschaft verstand, wurde immer wieder entgegengehalten, daß der Mensch in ihrem Sy-

stem keine Möglichkeit habe, sich eigenverantwortlich zwischen Gut und Böse zu entscheiden. Sie mußte sich gegen den Vorwurf zur Wehr setzen, daß sie lediglich im Sinne einer christlichen Prädestinationslehre argumentiere. Die Tatsache, daß mit Lavater ein protestantischer Theologe der bekannteste Vertreter der Disziplin war, schien den Verdacht noch zu bestätigen. Gehe man wie die Physiognomen – so lauteten die Einwände – von einer steten und starren Verbindung zwischen einem menschlichen Antlitz und einem Charakter aus, so verbiete doch die wenig flexible Physiognomie eine Veränderung des Charakters; auch müßte sich ja sonst bei einer durch äußere Einflüsse, etwa einen Unfall, bedingten Veränderung der Physiognomie notwendigerweise der Charakter der entsprechenden Form anpassen, da er ja kaum so stark sein dürfte, um die Veränderungen wieder rückgängig zu machen. Diesen und ähnlichen Vorwürfen begegnete die Disziplin mit zunehmender Verbissenheit. So wurde immer wieder darauf hingewiesen, daß die Physiognomie wesentlich geprägt werde durch die stete Wiederholung derselben Leidenschaften, und es liege durchaus im Ermessensbereich des einzelnen, darüber zu entscheiden, welche Affekte er zulasse und welche er unterdrücke. Zwar würden die Weichen für einen moralischen oder unmoralischen Lebensweg häufig schon recht früh gestellt, und äußere Faktoren, wie soziales Umfeld und Erziehung, spielten dabei eine Rolle; die Entscheidung sei jedoch nie endgültig und könne jederzeit wieder revidiert werden. Da nun der Mensch über seinen Lebensweg entscheidet, ohne durch ein höheres Wesen oder durch äußere Einflüsse maßgeblich bestimmt zu sein, ist er für sein Handeln auch voll verantwortlich, besonders für sein unmoralisches Verhalten. Dies erlaubt die Bezeichnung, ja fast schon Brandmarkung des Kriminellen, der kein Erbarmen zu erwarten hat, dem man aus diesem Grund die Strafe als Bestrafung, als Sühne aufzuerlegen bereit ist – eine Beobachtung, die bereits oben bei der Behandlung der Rechtspraxis gemacht wurde.

Die Frage der Autonomie des Menschen und seines Handelns bildete eines der Kernprobleme aufgeklärten Denkens. Man war sich in den Aufklä-

rerkreisen seit langem weitgehend darüber einig, daß der Mensch frei handle und nicht durch Naturkräfte oder gesellschaftliche Faktoren fremdbestimmt sei. Dennoch scheute man sich, ihn für seine Handlungen konsequent zur Verantwortung zu ziehen. Nach diesen Vorstellungen entspringt eine Handlung zwar dem freien Willen des Menschen, da eine freie Handlung jedoch per se als moralisch gut einzuschätzen sei, bleibt etwa eine Straftat aus diesen Überlegungen weitgehend ausgespart. So sollte sich die Sanktion nur indirekt und eher zufällig gegen den Delinquenten richten, um die Gesellschaft zu schützen und potentielle Nachahmer abzuschrecken. Und auch die Philanthropen leugneten durch die von ihnen propagierten pädagogischen Maßnahmen zur Reintegration des Verbrechers in die Gesellschaft geradezu, daß eine Straftat dem freien Willen entspringen könnte.

Diesen Widerspruch sollte am konsequentesten Immanuel Kant überwinden. Nach seiner Einschätzung entspringt eine unmoralische Handlung ebenso dem freien Willen wie eine moralische. Logische Konsequenz ist, den Menschen auch für sein unmoralisches Tun haftbar zu machen, oder mit den Worten eines seiner französischen Interpreten, des zeitweiligen Richters am Kassationsgericht, Innenministers und Mitglieds des Institut National François de Neufchâteau:

»L'homme a donc la faculté de choisir entre le bien et le mal: et de cette seule possibilité dérivent tous nos devoirs et le droit que nous avons aux suites heureuses d'une conduite pure, de même qu'aux résultats funestes d'une manière d'agir déréglée«⁷¹.

Auch wenn sich die Veränderungen im französischen Rechtsverständnis, der Gedanke der Autonomie des Menschen trotz intensiver Rezeption Kants in Frankreich⁷² nur schwerlich unmittelbar und ausschließlich auf die Wirkung seiner Schriften zurückführen lassen, so bleibt doch festzuhal-

⁷¹ Nicolas-Louis François de Neufchâteau, *Le conservateur. Ou recueil de morceaux inédits d'histoire, de politique, de littérature et de philosophie*, Bd. 2, Paris An VIII, S. 220.

ten, daß der oben beobachteten schrittweise gewandelten Rechtspraxis wie auch Prud'hons Bild eben diese Vorstellung des autonom handelnden und deshalb umfassend verantwortlichen Menschen zugrundeliegt.

IV.

Aus diesen Überlegungen erklärt sich der innere Aufbau von Prud'hons Gemälde; jedoch erschöpft sich die Bedeutung des Charakters bei der Darstellung des Akteurs nicht in dieser Dimension. Der Charakter wurde auch als besonders geeignet erachtet, auf den Betrachter zu wirken. So führte zum Beispiel Prud'hon in einem Brief an seinen Freund Fauconnier aus:

»On s'occupe même des passions que présente le sujet; mais ce à quoi on ne pense plus, et qui est le but principal de ces maitres sublimes qui voulaient faire impression sur l'âme, c'est de marquer avec force le caractère dû à chaque figure, et qui, venant à être emue dans le sentiment de ce même caractère, porte avec elle une vie et une vérité qui frappent et ébranlent le spectateur«⁷².

⁷² Zur Rezeption der Werke Kants in Frankreich siehe F. Picavet in seinem Vorwort zu: Immanuel Kant, Critique de la raison pure, Paris 1888, S. I-XXXVII, und François Azouvi und Dominique Bourel, De Königsberg à Paris. La réception de Kant en France (1788-1804), Paris 1991. Die Schriften wurden in Frankreich recht früh beachtet. Bereits in den späten siebziger Jahren wurden sie in Straßburg diskutiert. Dort fanden sie etwa in dem Abbé Grégoire einen Verehrer, der bald versuchen sollte, den Philosophen in Frankreich bekannt zu machen. Die eigentliche Rezeption setzte jedoch erst kurz vor der Jahrhundertwende ein. Die Werke wurden übersetzt, sie wurden vor allem in der »Décade philosophique« und im »Magasin encyclopédique« besprochen, es erschienen einige wichtige Bücher über sie. Zu nennen sind hier besonders die Publikationen von Charles-François-Dominique de Villers (Philosophie de Kant, ou principes fondamentaux de la philosophie transcendentale, 2 T. in 1 Bd., Metz 1801) und von Joseph-Marie Dégérando (Histoire comparée des systèmes de philosophie, relativement aux principes des connaissances humaines, Bd. 2, Paris 1804, S. 167-244). Am wesentlichsten war vermutlich jedoch, daß das System Kants intensiv – wenn auch kontrovers – am Institut National diskutiert wurde. So hielt Dégérando vor der Klasse »Science morales et politiques« des Institut einen Vortrag zu Kant, siehe Mémoires de l'Institut National des sciences et arts. Sciences morales et politiques, Bd. 5, Paris An XII, S. 11, und sprach

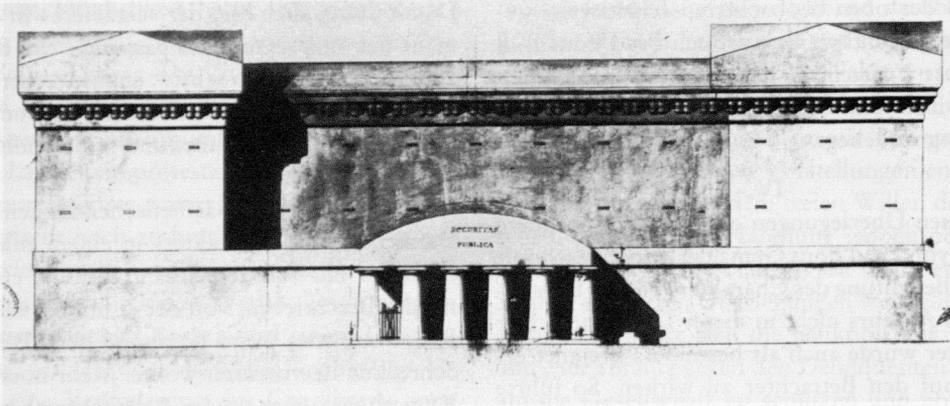
Damit drang auch hier der »caractère« in die Domäne der »expression des passions« ein, denn die Fähigkeit, den Betrachter anzusprechen, hatte nach der klassischen Kunsttheorie besonders diesen Bereich ausgezeichnet und seinen hohen Stellenwert begründet.

Mit dieser rezeptionsästhetischen Dimension der Darstellung des Charakters in einem Bild ist jedoch nur ein Teil der Gesamtwirkung eines Gemäldes beschrieben, von der ja immer wieder die Rede war, etwa wenn Raymond beim Betrachter Schrecken hervorrufen wollte. Mehr noch als die Kunsttheorie war es die Architekturtheorie, die sich mit dieser Frage ausgiebig beschäftigte, und hier besonders die Vertreter einer »architecture parlante«. So heißt es in dem »Cours d'architecture« Blondels unter der Überschrift »Ce qu'on doit entendre par une architecture terrible« zum Gefängnisbau:

»... une architecture terrible contribue, en quelque sorte, à annoncer dès les dehors, le désordre de la vie des hommes détenus dans l'intérieur, et

Destutt de Tracy am 7. Floréal des Jahres X über »De la métaphysique de Kant«, siehe ebd., Bd. 4, Paris An XI, S. 544-606. Auch Sébastien Mercier referierte während vier Sitzungen über Kant, siehe ebd., Bd. 5, S. 11, und Virgile Rossel, Histoire de relations littéraires entre la France et l'Allemagne, Paris 1897 (Repr. Genf 1970), S. 88. Außerdem ist auf ein Kant-Kolloquium zu verweisen, das Wilhelm von Humboldt 1798 in Paris veranstaltete, siehe Azouvi/Bourel, op. cit. (Anm. 72), S. 105-112. De Gersdorf veröffentlichte 1802 einen Aufsatz im »Magasin encyclopédique«, in dem er versuchte, zwischen zwei unterschiedlichen Stellungnahmen zu Kant zu vermitteln, siehe De Gersdorf, Kant jugé par l'Institut. Observations sur ce jugement, par un disciple de Kant; et remarques sur tous les trois, par un observateur impartial, in: Magasin encyclopédique, Jg. 8, 1802, Bd. 4, S. 145-160. Kant stand sogar zur Diskussion bei der Wahl eines auswärtigen Mitglieds des Institut und konnte eine recht große Anzahl von Stimmen (wenn auch nicht genügend) auf sich vereinigen. 1810 erschien erstmals Mme. de Staëls »De l'Allemagne«, das Kant auch einem größeren Publikum bekannt machen sollte. Zwar wurde die erste Auflage bis auf vier Exemplare auf Befehl Napoleons vernichtet, in den Jahren 1813, 1814 und 1815 fand das Werk jedoch bereits in neuen Auflagen Verbreitung.

⁷³ Zit. nach Edmond und Jules de Goncourt, L'art du dix-huitième siècle, Bd. 2, Paris 1874, S. 427, Anm.



13. Claude-Nicolas Ledoux, Entwurf für ein Gefängnis in Aix-en-Provence, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

tout ensemble la férocité nécessaire à ceux préposés pour les tenir aux fers«⁷⁴.

Und an anderer Stelle:

»... des corps caverneux, une architecture irrégulière annonçeroient le dérèglement des hommes pour lesquels ces bâtiments seroient destinés; ... tout devoit peindre les tourments dus aux coupables; une architecture courte et massive, la représentation humaine humiliée, affaissée, et perpétuellement mise sous les yeux des criminels qui y sont détenus, leur offrirait l'image des châtimens qui les attendent, et tout ensemble le repentir qui doit suivre le dérèglement de leur vie passée«⁷⁵.

Dieser abbildenden Funktion von Architektur – sie macht sowohl das Innere eines Gefängnisses nach außen hin deutlich wie sie auch das Wesen des Insassen, des Kriminellen versinnbildlicht – gesellt sich eine nicht weniger bedeutende Aufgabe hinzu: ihre Wirkung auf den Betrachter:

⁷⁴ Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture, ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtiments; contenant les leçons données en 1750, et les années suivantes*, Bd. 1, Paris 1771, S. 426. Siehe hierzu auch Werner Busch, *Piranesi »Carceri« und der Capriccio-Begriff im 18. Jahrhundert*, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. 39, 1977, besonders S. 221–224.

⁷⁵ Blondel, op. cit. (Anm. 74), Bd. 2, Paris 1771, S. 458.

⁷⁶ Ebd., Bd. 1, S. 378.

»... il seroit à désirer qu'un édifice puisse, à son aspect, entraîner, émouvoir, et pour ainsi dire, élever l'ame du spectateur, en le portant à une admiration contemplative, dont il ne pourroit lui-même se rendre compte au premier coup d'œil, quoique suffisamment instruit des connoissances profondes de l'art«⁷⁶.

Die Rede ist hier – wie es Etienne-Louis Boullée in seinem »Essai sur l'art« ausarbeitete – von dem Charakter der Architektur:

»Portons nos regards sur un objet! Le premier sentiment que nous éprouvons alors vient évidemment de la manière dont l'objet nous affecte. Et j'appelle caractère l'effet qui résulte de cet objet et cause en nous une impression quelconque.

Mettre du caractère dans un ouvrage, c'est employer avec justesse tous les moyens propres à ne nous faire éprouver d'autres sensations que celles qui doivent résulter du sujet«⁷⁷.

⁷⁷ Etienne-Louis Boullée, *Architecture. Essai sur l'art*, hrsg. v. Jean-Marie Pérouse de Montclos, Paris 1968, S. 73. Siehe hierzu Monika Steinhauser, *Etienne-Louis Boullées »Architecture. Essai sur l'art«*. Zur theoretischen Begründung einer autonomen Architektur, in: *Idea*, 2, 1983, besonders S. 29–31, und Werner Szambien, *Symétrie. Goût. Caractère. Théorie et terminologie de l'architecture à l'âge classique 1550–1800*, Paris 1986, S. 174–199.

Diese Überlegungen finden in der Architektur ihre Entsprechung etwa in dem Gefängnisentwurf Ledoux' für Aix-en-Provence (Abb. 13). Der abweisende, undurchdringbar erscheinende geschlossene Baukörper verdeutlicht die Funktion des Baues, zugleich übt er eine starke Wirkung auf den Betrachter aus: auf den potentiellen Verbrecher, der sich durch den Eindruck des Baues abschrecken und von seiner geplanten Tat abhalten läßt; auf den unbescholtenen Bürger, der sich angesichts des Baues in Sicherheit weiß*.

In ähnlicher Weise gehen auch in Prud'hons Gemälde die abbildende und die auf Wirkung ausgegerichtete Funktion miteinander einher. Der Charakter des Bildes, der – wie Boullée formulierte – seine Wirkung ausmacht, ist zwar nicht mit den oben beschriebenen und von Prud'hon besonders hervorgehobenen Charakteren der Akteure gänzlich identisch, ergibt sich jedoch zumindest zu einem wesentlichen Teil aus deren Darstellung. An dem den Gesamteindruck bewirkenden »caractère« haben ebenso die karge, unwirtliche Landschaft, die Nacht und die starken Helldunkelkontraste teil.

Nun sind dies zugleich aber auch Momente des Erhabenen, wie sie Edmund Burke 1757 in seinem Werk »A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful« beschrieben hatte, das soeben (1803) nach einer ersten Übersetzung aus dem Jahre 1765 in einer neuen französischen Ausgabe erschienen war⁷⁹. War bis dahin das Erhabene als eine Sonderform des Schönen betrachtet worden, so hatte Burke beide als prinzipiell unterschiedlich eingestuft. Nicht das Schöne evoziere den höchsten ästhetischen Genuß, dazu sei vielmehr das Schreckliche fähig. Der Schrecken, den man in einer realen Si-

tuation angesichts von Gefahr und Schmerz erfahren würde, wird durch seine künstlerische Verarbeitung ästhetisch sublimiert, er wandelt sich in ästhetischen Genuß (»delight«). Jedoch vermittelt sich dieser Genuß des Erhabenen nur bei einer Distanz zu den das Sublime auslösenden Faktoren von Gefahr und Schmerz. Hingegen:

»Lorsque le danger et la douleur pressent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice; ils sont simplement terribles«⁸⁰.

Diese Distanz ist jedoch bei dem bisher ins Auge gefaßten Betrachter von Prud'hons Gemälde nicht gegeben. Und so bedeutet die Kategorie des Sublimen nicht, daß der potentielle Verbrecher, auf den das Bild abschreckend wirken soll, dieses nun mit ästhetischem Genuß wahrgenommen habe. Dies hätte die angestrebte Wirkung aufgehoben. Es muß vielmehr von zwei unterschiedlichen Sinn-schichten des Bildes ausgegangen werden, denen jeweils unterschiedliche Rezeptionsformen entsprechen und die von unterschiedlichen Betrachtergruppen erfahren werden. Wird auf einer ersten Ebene das in dem Gemälde geschilderte Geschehen als eine reale, die Person des Betrachters unmittelbar betreffende Gefahr gelesen und ist sie damit auch allein in der Lage, die oben beschriebene intendierte abschreckende Wirkung beim Betrachter zu erzielen, so wird auf einer zweiten Ebene dasselbe Geschehen lediglich ästhetisch erfahren und dient zur Steigerung des ästhetischen Genusses des Betrachters. Oder um es plakativ auszudrücken: Wird das Gemälde das eine Mal als mahrender Appell (und somit moralisch) gewertet, so das andere Mal ästhetisch als (sich selbst genügendes) Kunstwerk. Die Entscheidung, welche der beiden Lesarten gewählt wird, liegt im

* Siehe hierzu zuletzt Anthony Vidler, *The Writings of the Wall. Architectural Theory in the Late Enlightenment*, Princeton 1987, S. 73–82. Busch, op. cit. (Anm. 74), S. 221–224, und Lorenz Eitner, *Cages, Prisons, and Captives in Eighteenth Century Art*, in: *Images of Romanticism. Verbal and Visual Affinities*, hrsg. v. Karl Kroeber und William Walling, New Haven/London 1978, besonders S. 25–29, haben auf den Zusammenhang der sogenannten Revolutionsarchitektur mit Piranesis »Carceri« hingewiesen.

⁷⁹ Zu den Autoren, die sich im 18. Jahrhundert in Frankreich mit dem Sublimen beschäftigt haben, siehe V. Bouillier, Silvain et Kant ou les antécédents français de la théorie du sublime, in: *Revue de littérature comparée*, Jg. 8, 1928, S. 242–257.

⁸⁰ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris 1803, S. 70.

Betrachter. Nur der des ästhetischen Genusses Fähige ist in der Lage, die zweite Sinnschicht zu erfahren. Da ihn die erste Sinnschicht nicht betrifft und er sie aus diesem Grunde nicht wahrnimmt, ist er zugleich der moralisch Höherstehende. Moralische Integrität und die Fähigkeit zum ästhetischen Genuß sind also unmittelbar miteinander verknüpft.

Die mit diesen beiden Ebenen verbundenen unterschiedlichen Funktionen kennzeichnen das Schicksal von Prud'hons Gemälde, das offensichtlich problemlos zwischen Kunstausstellung und Gerichtssaal hin- und herwechseln und entweder ästhetisch oder funktional gebunden verstanden werden konnte. So wurde es 1808 erst an seinem Bestimmungsort installiert, nachdem es auf dem Salon gezeigt worden war, verließ aber den Gerichtssaal bereits wieder im Jahre 1810 im Zusammenhang mit den »Prix décennaux« und 1814 für den Salon dieses Jahres. Erst die zweite Restauration verbannte das Gemälde im Jahre 1815 gänzlich aus dem Gerichtssaal und beraubte es damit der an diesen Ort gebundenen Bedeutungsebene. Mit diesem Schritt wurde das Gemälde auf seine Funktion als Kunstwerk reduziert, zu einem Werk also, das lediglich auf seiner zweiten – ästhetischen – Ebene wirken konnte.

Damit ist ein Prozeß beschrieben, wie ihn Quatremère de Quincy in seinen »Considérations morales« auf das Heftigste beklagen sollte. Für ihn hörte ein Kunstwerk bei Verlust seines ursprünglichen Funktionszusammenhanges quasi auf zu existieren.

»Oui, l'on peut affirmer que tout ouvrage dont le motif était de faire naître telle ou telle passion, d'éveiller telle ou telle espèce d'affection, d'exci-

ter telle ou telle sensation, de correspondre à telle ou telle disposition de notre âme, de diriger notre esprit vers telle ou telle pensée, perd une grande partie de sa vertu, et par conséquent, de sa beauté, lorsque tous les moyens accessoires qui concourent à lui faire produire ces effets lui sont ravies, lorsque lui-même il a perdu dans l'opinion, la puissance morale attachée à sa destination originale.

Et c'est là, précisément, ce qui est arrivé à ces statues dédédiées de l'antiquité; c'est ce qui arrive à toute composition enlevée à sa fonction première, déplacée du lieu qui l'avait fait naître, et rendue étrangère aux circonstances qui lui donnaient de l'intérêt.

Combien de monumens restés sans vertu par leur seul déplacement! que d'ouvrages ont perdu leur valeur réelle en perdant leur emploi! que d'objets vus avec indifférence, depuis qu'ils n'intéressent plus que les curieux! Ce sont des monnaies qui n'ont plus cours que parmi les savans. Ainsi ... ils se trouvent condamnés au tribut d'une stérile admiration ...⁸¹.

Quatremère de Quincy hatte bei seinen Ausführungen wohl vor allem die religiöse Kunst vor Augen, die häufig in Folge der Revolution und der Napoleonischen Beutezüge ihrer primären Funktion beraubt worden war. Er beobachtete, wie mit der Überführung eines Kunstwerkes ins Museum eine inhaltliche Entleerung einherging, deren notwendige Konsequenz eine Aufladung mit neuen Inhalten war, die dem Kunstwerk aber nicht – zumindest nicht in dieser ausschließlichen Form – ursprünglich waren. Ein Objekt religiöser Kontemplation wurde auf diesem Weg zu einem lediglich ästhetisch erfahrbaren Kunstwerk⁸².

⁸¹ Antoine C. Quatremère du Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art, ou de l'influence de leur emploi sur le génie et le goût de ceux qui les produisent ou qui les jugent, et sur le sentiment de ceux qui en jouissent et en reçoivent les impressions*, Paris 1815, S. 68f.

⁸² Auch der bereits mehrfach zitierte Raymond – weit entfernt, die Entwicklung wie Quatremère de Quincy zu beklagen und ein autonomes Kunstwerk zu verwerfen – trennte deutlich zwischen den beiden Ebenen. »J'aimerais voir les héros sur les places d'armes, dans

les écoles militaires, dans les arsenaux et même au milieu des camps; les hommes d'état, dans les salles d'assemblées publiques; les savans et les philosophes..., dans les bibliothèques...; les citoyens vertueux, sur les places publiques et jusque dans les vestibules de nos maisons... Ainsi par-tout l'homme social trouverait des leçons convenables à ses devoirs et des modèles à suivre dans les diverses circonstances de sa vie.« Von diesen moralisch oder politisch wirkenden Werken wird das reine Kunstwerk geschieden: »Je crois que ces grands établissemens où l'on réunit les chefs-d'œuvre des maîtres de

Jedoch trat die von dem Theoretiker beschworene Folge dieses Prozesses bei Prud'hons Gemälde nicht ein, denn es vereinigte von vorneherin beide Funktionen in sich. So beschnitt der Verlust einer dieser Funktionen durch die Entfernung vom Bestimmungsort das Kunstwerk zwar um eine Dimension (und damit auch um eine Rezipientengruppe); er zog aber keine grundsätzliche Neubewertung nach sich, da die nun dominierende ästhetische Dimension ja ebenfalls als eine eigenständige Ausdrucksmöglichkeit ursprünglich im Werk angelegt war.

Indes blieb auch nach 1815 die erste Bedeutungsebene des Gemäldes zumindest latent präsent. So bat 1853 der Präsident des »Tribunal supérieur de Laon« um eine Kopie des Bildes für die Ausstattung seines Gerichtssaales, im Unterschied zu anderen Gerichten wohl ohne Erfolg⁸³. Und auch Daumier erinnerte sich in den fünfziger Jahren der ersten Bedeutungsebene⁸⁴. Das Gemälde sollte jedoch zunehmend unter künstlerischen Gesichtspunkten rezipiert werden. Dies belegen eine große Anzahl von Kopien und graphischen Reproduktionen⁸⁵. Es soll hier lediglich auf das Interesse Géricaults hingewiesen werden, der sich vermutlich noch vor 1815 intensiv mit Prud'hons Lösung auseinandergesetzt hat⁸⁶.

Eine Sonderrolle spielte eine wenigstens zum Teil eigenhändige Kopie für den ambitionierten Sammler Giovanni Battista Sommariva, die bei dem Tode des Künstlers unvollendet in seinem Atelier vorge-

toutes les nations ne doivent être consacrés qu'à la gloire des arts... Mais ce n'est pas là que vous devez attendre l'effet des leçons diverses de sagesse et de vertus sociales que vous réservez aux hommes.« Als Begründung für diese ausklammernde Bedeutung der in einem Museum oder auf einem Salon gezeigten Kunst führte Raymond den Besucher dieser Institutionen an. Dieser sei nicht an moralischen Lektionen interessiert. »Introduisez la multitude dans ces sanctuaires de la peinture, elle se portera vers tout ce qui flattera ses sens, et tout le reste deviendra muet à ses yeux.« Raymond, op. cit. (Anm. 50), S. 264f. Raymond ging damit ebenfalls davon aus, daß beide Funktionen streng getrennt blieben. »... les ouvrages de pur agrément, ou qui ne sont destinés qu'à présenter l'art, le mérite du travail ou le souvenir de l'artiste, ne doivent pas être confondus avec les peintures dont on attend quelque effet moral.« ebd., S. 263. Die Möglichkeit, daß beide Ebenen in einem



14. Bénigne Gagneraux, Dieu maudissant Caïn après le meurtre d'Abel, Paris, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts

funden wurde und heute im Museum von Saint-Omer aufbewahrt wird⁸⁷. Der seit 1806 in Paris lebende italienische Politiker sammelte im umfangreichen Maße Werke der prominentesten zeitgenössischen Künstler. Auch wenn er im Zentrum

Kunstwerk vereint sein könnten, daß ein Bild in einem moralisch-pädagogischen Funktionszusammenhang steht und zugleich ein um seiner selbst zu betrachtendes Kunstwerk ist, hatten Raymond und Quatremère de Quincy nicht bedacht.

⁸³ Siehe Ausst.-Kat. Prud'hon, op. cit. (Anm. 5), S. 105.

⁸⁴ Helon Weston, op. cit. (Anm. 17), S. 362, hat auf eine Zeichnung aus der Sammlung des Courtauld Institute, London, aufmerksam gemacht, auf der ein Angeklagter vor Angst zitternd auf das über den Köpfen der Richter hängende Bild Prud'hons weist.

⁸⁵ Siehe Ausst.-Kat. Prud'hon, op. cit. (Anm. 5), S. 95-104.

⁸⁶ Siehe Philippe Grunhech, L'inventaire posthume de Théodore Géricault (1791-1824), in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français, 1976 (1978), S. 395-419.

⁸⁷ Zu der Kopie und zu dem Sammler siehe Ausst.-Kat. Prud'hon, op. cit. (Anm. 5), S. 54-58.



15. François-Xavier Fabre, La mort d'Abel, 1791, Montpellier, Musée Fabre

der politischen Ereignisse stand, so interessierte ihn Prud'hons Gemälde wohl vorrangig unter künstlerischen Gesichtspunkten. In einer Kunstsammlung hätte die andere Dimension des Gemäldes kaum Sinn gemacht.

Diese Beispiele mögen genügen, um zu belegen, daß das Bild seit seiner Vollendung unter beiden Gesichtspunkten verstanden wurde. Aber heißt das bereits, daß Prud'hon an beide Ebenen dachte und die zweite explizit ästhetische Ebene dem Werk nicht akzidentiell ist, vom Interpretieren – dem zeitgenössischen und dem kunsthistorisch belasteten heutigen – lediglich an das Werk herangetragen? Mit der Behandlung dieser Frage soll die Untersuchung schließen.

Hierzu ist es notwendig, die Ikonographie des Bildes und seine Werkgenese einer genaueren Betrachtung zu unterziehen. Es war zuerst Charles

Blanc, der 1842 in dem Gemälde den Brudermord Kains an Abel erkennen wollte⁸⁸. Diese Überlegung wurde immer wieder aufgegriffen, jedoch nie systematisch weiterverfolgt. Und in der Tat zeigen mehrere Beispiele, daß Prud'hon an das ikonographische Muster des ersten Verbrechens der Menschheit anknüpfte. Es sollen hier lediglich zwei Belege angeführt werden, die unserem Werk nicht nur zeitlich nahestehen. So weist eine insgesamt nicht völlig überzeugende Zeichnung von Bénigne Gagneraux (Abb. 14)⁸⁹, der wie Prud'hon Schüler von Devosge an der Dijoner Akademie gewesen war, wesentliche Merkmale auf, die auch Prud'hons Komposition auszeichnen, so daß man vermuten möchte, Prud'hon habe sie gekannt (was indes nicht sehr wahrscheinlich ist): In der Mitte der Komposition liegt rücklings auf dem Boden der soeben ermordete Abel, links flieht Kain vom Tatort mit erschrecktem Gesichtsausdruck auf den

⁸⁸ Blanc, op. cit. (Anm. 1).

⁸⁹ Siehe Ausst.-Kat. Bénigne Gagneraux. (1756–1795). Un peintre bourguignon dans la Rome néo-classique, Dijon (Musée des Beaux-Arts) 1983, S. 162f, Kat.-Nr. 91, und

Ausst.-Kat. Maîtres Français. 1550–1800. Dessins de la donation Mathias Polakovits à l'Ecole des Beaux-Arts, Paris (Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts) 1989, S. 294f, Kat.-Nr. 126.



Le Tems après avoir joué des Comtes sur l'Autel de la Patrie, en avoir brulé et brulé envoie les débris de noblesse, de privilèges et de vices partheniens, s'adresse sur la face des prestres des Comtes des prêtres et des Nobles et leur imprimant au doigt d'airain sur leur front couvert de ténèbres. Vous dit: Vous n'êtes que poussière et vous allez retourner en poussière.

16. Anonym, Le Tems donnant les cendres à la noblesse et au clergé, 1790, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes



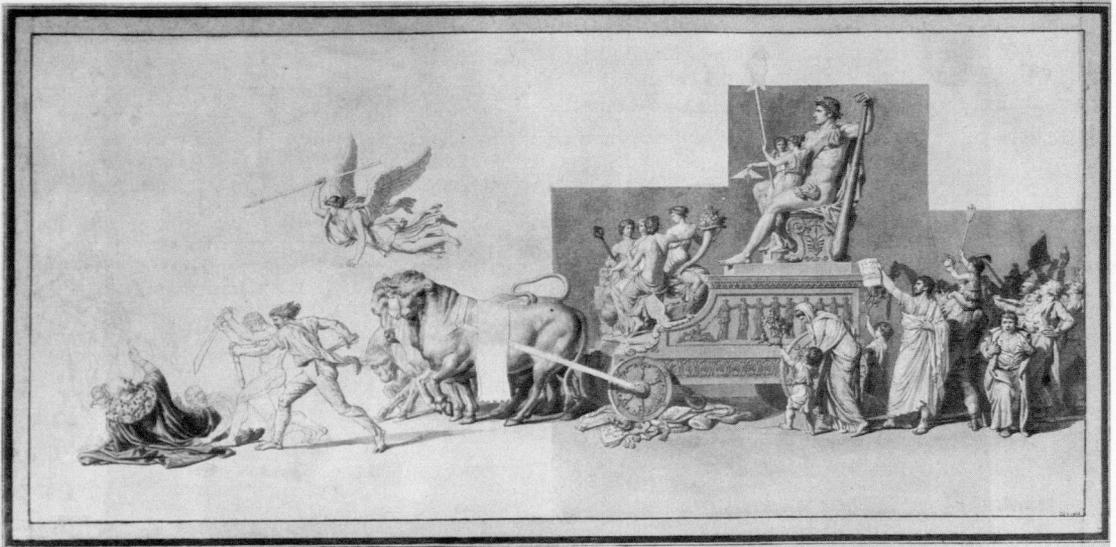
DÉDIE AUX GÉNÉRAUX DE TOUTE ARMÉE ANTIENNE ET NOUVELLE - PAR UN ZÉLÉTEUR DE LA LIBERTÉ

1. Usage de la France consistant en ce que le clergé et la Noblesse de tous les Ordres ont été privés de leurs privilèges et de leurs immunités, et que les citoyens ont été admis à participer à la souveraineté de la Nation. Les Malheureux se réjouissent de voir passer l'Ange d'Or en France, et regardent la liberté, et avec leurs ennemis attachés à un nid.

*Noir Aristocratie, l'Ange de l'Administration
Sous la Nation, de votre affreuse engazon,
Contre la trahison, la cruauté, l'horreur.*

*Il vient de partir, et avec la vengeance:
Porteur d'Espérance, vous n'avez pas
Avec la liberté, les parts de l'Age d'Or.*

17. Anonym, L'Ange de la France chasse les mauvais citoyens de Paris, 1790, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes



18. Jacques-Louis David, *Le triomphe du peuple français*, 1794, Paris, Musée Carnevalet

Betrachter zu. Im rechten oberen Bereich schwebt Gottvater und verflucht den Mörder. Weston hat zudem auf ein Bild gleichen Themas des David-Schülers François-Xavier Fabre verwiesen, das auf dem Salon von 1791, auf dem auch Prud'hon mit einer Zeichnung vertreten war, Furore gemacht hatte (Abb. 15)⁹⁰. Die Figur des am Boden liegenden Ermordeten könnte ebenfalls Ausgangspunkt für Prud'hons Lösung gewesen sein.

Zudem ist auf ein Motiv zu verweisen, dem auch Fabres »Abel« verpflichtet gewesen ist. Es handelt sich um die in Académie-Kreisen erprobte Figur des getöteten Menschen, der achtlos rücklings über eine Unebenheit, einen Stein geworfen zu sein scheint. Dieses in unterschiedlichen inhaltlichen Zusammenhängen anzutreffende Motiv – etwa in einer Ölskizze Joseph-Marie Viers als Leichnam Hektors⁹¹ – ist als eine Versinnbildlichung, als eine Art Zeichen zu verstehen für die Wiedergabe des ermordeten und zudem geschundenen Menschen. Hiermit erklärt sich auch die Nacktheit des Opfers in Prud'hons Bild, die aus

der dargestellten Handlung nicht vollends verständlich wird. Sie gehörte offensichtlich zu den Merkmalen des schutzlosen, gepeinigten Menschen ebenso wie seine der menschlichen Anatomie zuwiderlaufende Lage.

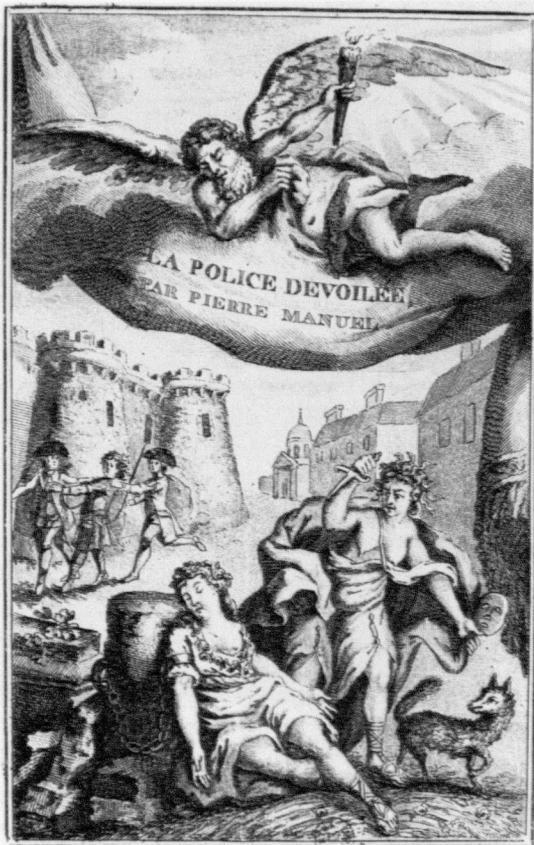
Der Verweis auf die Kain-und-Abel-Ikonographie erklärt indes noch nicht das Motiv der Entdeckung des Verbrechens und besonders das Motiv der den Verbrecher unmittelbar bedrohenden Verfolgung. Prud'hon beließ es somit nicht dabei, lediglich auf ein ikonographisches Muster zurückzugreifen und dies zu säkularisieren; er überblendete es vielmehr mit einem Motiv, das aus dem unmittelbaren Revolutionszusammenhang stammt. Es ist dies die ideologisch so ungewöhnlich wichtige Aufgabe, für die Verfolgung der Revolutionsgegner eine adäquate künstlerische Darstellungsform zu finden. In dem vermutlich Anfang 1790 entstandenen nicht ganz überzeugenden Blatt »Le Temps donnant les cendres à la noblesse et au clergé« stempelt der herbeieilende Chronos einem Prälaten die Asche der verbrann-

⁹⁰ Weston, op. cit. (Anm. 17), S. 361, zu dem Bild siehe Philippe Bordes, François-Xavier Fabre, »Peintre d'Histoire« – I, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 117, Januar 1975, S. 95f.

⁹¹ Siehe Thomas W. Gaetgens und Jacques Lugand, Joseph-Marie Vien. *Peintre du Roi*. (1716–1809), Paris 1988, S. 204, Kat.-Nr. 260. Die im Musée des Jacobins, Morlaix, aufbewahrte Skizze ist um 1785 entstanden.

ten Adelsbriefe und Privilegien auf die Stirn (Abb. 16). In einem wohl nur wenig später um die Mitte des Jahres 1790 zu datierenden Blatt ist die endgültige Formulierung dieser Aufgabe bereits weitgehend gefunden: Die allegorische Figur – in diesem Fall »l'ange de la France« – verfolgt die vor ihr fliehenden Gegner der Revolution, hier »les mauvais citoyens de Paris« (Abb. 17). Das Ganze sei – so die Bildunterschrift – »dessiné d'après nature, à Paris« und »gravé à Versailles, par Sans-souci«, adressiert ist das Blatt »aux généraux de toute armée antipatriotique«. Dieses Motiv, als dessen ikonographisches Vorbild auf die Vertreibung aus dem Paradies zu verweisen ist, sollte in der Folgezeit immer wieder benutzt werden, wenn es auch in größeren kompositorischen Zusammenhängen darum ging, die Verfolgung der Revolutionsgegner und zugleich den Sieg der Revolution zu versinnbildlichen. So läßt es sich in einer Zeichnung Alexandre-Evariste Fragonards, »La République Française« (1794)⁹², feststellen, und auch David griff für »Le triomphe du peuple français« (1794, Abb. 18)⁹³ auf es zurück. Weitere Beispiele – etwa im Zusammenhang mit der Ermordung Marats – ließen sich anführen. Hier soll lediglich noch auf die Figur der das Verbrechen entdeckenden mit einer Fackel versehenen »Vengeance divine« hingewiesen werden. Sie findet einen Vorläufer in dem Frontispiz zu der Schrift des Revolutionärs und Konventsabgeordneten Pierre Manuel, »La police de Paris dévoilée« (1794/95, Abb. 19), in dem eine allegorische Figur die Verbrechen – in diesem Fall der vorrevolutionären Polizei – aufdeckt⁹⁴.

Das Motiv des Mordes Kains an Abel erlaubte durchaus diese Überblendung mit revolutionären Motiven, konnte doch auch Fabres Bild nicht allein als Darstellung des historischen Brudermordes verstanden werden, sondern zugleich als die Wiedergabe des Verbrechens am Nächsten und



19. Anonym, Frontispiz zu: Pierre Manuel, *La police de Paris dévoilée*, 1794/95

somit als ein Werk, das im Sinne der gerade erst in die revolutionäre Wertetrinität aufgenommene »Fraternité« argumentierte.

Damit läßt sich Prud'hons Komposition aus einem präzise beschreibbaren historischen und ideologischen Kontext herleiten. Durch seine Aktivitäten in der Commune des Arts und durch seine künstlerische Tätigkeit für die Revolution

Paris/Strasbourg/Londres An II. Manuel, vor der Revolution Untergrundliterat, leitete in der Pariser Polizei zeitweilig die Abteilung »Librairie« und wurde 1792 Konventsabgeordneter. Zur Person Manuels siehe Gudrun Gersmann, Vom Untergrundschriftsteller zum Revolutionär – die Karriere des Pierre Manuel, in: *Aufklärung – Politisierung – Revolution*, hrsg. v. Winfried Schulze, Stuttgart 1991.

⁹² Grasse, Musée des Beaux-Arts.

⁹³ Paris, Musée Carnevalet. Bei der Zeichnung handelt es sich vermutlich um den Entwurf für einen Vorhang für die am 5. April 1794 uraufgeführte Oper »La réunion du dix août, ou l'inauguration de la République Française«, siehe Ausst.-Kat. Jacques-Louis David. 1748–1825, Paris/Versailles 1989/90, S. 294f, Kat.-Nr. 124.

⁹⁴ Siehe Pierre Manuel, *La police de Paris dévoilée*, 2 Bde.,



Elle a renversé l'hydre de la Tyrannie, et brisé le joug du Despotisme.

20. Pierre-Paul Prud'hon, La Liberté, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

(Abb. 20) wissen wir um seine politische Einschätzung in den Jahren nach 1789. Dies bedeutet jedoch nicht, daß »La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime« als revolutionär zu bezeichnen ist, zumal Prud'hon schon recht früh ein Verehrer Napoleons war (Abb. 21). Dies soll eine Betrachtung der Werkgenese des Bildes zeigen.

⁹⁵ Schreiben von Prud'hon an Constance Mayer vom 5. November 1804, abgedruckt in: Ausst.-Kat. Prud'hon, op. cit. (Anm. 5), S. 17; siehe Guiffrey, op. cit. (Anm. 4), Nr. 369.

⁹⁶ Vgl. dazu zusätzlich eine in Malibu, J. Paul Getty Museum, aufbewahrte Ölskizze des Gemäldes und eine in Privatbesitz befindliche Zeichnung des Opfers, abgebildet in: Ausst.-Kat. Prud'hon, op. cit. (Anm. 5), Abb. 17 und 22.

Die Anlage des Gemäldes war bereits relativ früh ausgearbeitet. Eine in Chantilly aufbewahrte Zeichnung (Abb. 2) weist schon die wesentlichen Merkmale der endgültigen Komposition auf. Lediglich einige kleine, indes bedeutende Korrekturen wurden noch vorgenommen. So veränderte Prud'hon, nachdem er auf Anraten von Constance Mayer den auf dem Bauch liegenden Ermordeten auf den Rücken gedreht hatte (Abb. 22)⁹⁵, den Körperkontur in mehreren Schritten, bis er die gleichmäßige Bogenlinie der schließlichen Lösung ergab⁹⁶. Diese Form konnte er jedoch nur finden, indem er die menschliche Anatomie außer Acht ließ, was ihm auch prompt von einem Kritiker vorgeworfen wurde⁹⁷. Er erreichte dies, indem er den Oberkörper der nackten Figur über die Maße streckte. Entsprechendes ist bei den Figuren der »Gerechtigkeit« und der »Göttlichen Rache« festzustellen, deren Kontur er ebenfalls jede Ecke nahm, um ihn einer gleichmäßigen Bogenlinie, annähernd einem Kreissegment, einzuschreiben. Dies betrifft den Kontur jeder einzelnen Figur, aber auch ihre gemeinsame, ineinander übergehende körperbegrenzende Linie wird in dieser Form schrittweise harmonisiert. Die durch die üppigen Gewandungen kaschierte scheinbare Körperlosigkeit der Figuren erleichterte es Prud'hon, sie dieser geschwungenen Linie anzupassen. Überprüft man indes die beiden Figuren an der menschlichen Anatomie, so erscheint diese auch hier mißachtet, die beiden Körper sind ebenfalls gelängt.

Wie der Werkprozeß zeigt, nahm Prud'hon diese Außerachtlassung der Anatomie nicht nur billigend in Kauf, um gleichmäßige, ästhetische Bogenlinien zu erzielen; sie war vielmehr selbst Ausdrucksmittel, denn sie verweist auf eine über das Physische, über das rein Abbildhafte hinausgehende Bedeutung⁹⁸. Es ist dies die in den miteinan-

⁹⁷ Gustave (= Auguste) Jal, *Mes visites au Musée Royal du Luxembourg, ou coup-d'œil critique de la galerie des peintres vivans*, Paris 1818, S. 61.

⁹⁸ Zu dieser Doppelfunktion der Linie siehe Werner Busch, *Akademie und Autonomie*. Asmus Jakob Carstens' Auseinandersetzung mit der Berliner Akademie, in: Ausst.-Kat. Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten einer Epoche, Berlin (Akademie der Künste) 1981, besonders S. 88–90.



ALLEGORIE
*Rédigée à BUONAPARTE Général des Armées Françaises de l'É. R. & C.
 Dédiée au Peuple par P. P. Prud'hon
 Paris chez P. H. Pichet, Palais National, ci-devant de l'Assemblée Nationale*

21. Pierre-Paul Prud'hon, Allegorie auf Napoleon Buonaparte, Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes

der korrespondierenden Bogenlinien der Körperkonture zum Ausdruck gebrachte völlige Harmonie von Ermordetem und den ihn rächenden allegorischen Wesen. Diese Harmonie, die sich auch in den Physiognomien der drei Figuren zeigt, wird durch den Mörder gestört, inhaltlich, aber auch formal. Nicht nur, daß sich sein Körper nicht annähernd in einen entsprechend ausgewogenen gleichmäßigen Kontur einfügen lassen will, seine Physiognomie häßlich ist, er scheint auch das Bildgefüge empfindlich zu belasten und die Komposition durch die seiner Tat folgende heftige und doch unentschiedene Fluchtbewegung⁹⁹ beinahe aus dem Gleichgewicht zu bringen. Dieses Moment

der Unruhe läßt den Mörder als einen Störfaktor erscheinen, als jemanden, der das innerbildliche und das menschliche Gleichgewicht ins Wanken zu bringen droht. Kompositorisch bedarf es der gesamten das Bild dominierenden Präsenz der beiden allegorischen Figuren, um dieser Gefahr zu begegnen und die Bewegung aufzufangen.

Damit korrespondiert die künstlerische Form in vollkommener Weise mit dem Inhalt des Bildes, sie ist jedoch nicht mit ihm identisch. Sie genügt sich nicht selbst, ist nicht Ausdruckswert an sich, sondern verweist den Betrachter durch ihre offensichtliche Abstraktion auf eine Bedeutung, die über die wiedergegebene Wirklichkeit hinausgeht.

⁹⁹ Prud'hon hat sich bei der Figur des Verbrechers wohl an Poussins Illustration zu Leonardos erstmals 1651 veröffentlichtem »Traité de la peinture« orientiert, die eine gegen den Wind anlaufende Figur zum Gegenstand

hat, siehe Ausst.-Kat. Prud'hon, op. cit. (Anm. 5), S. 80. Der physische Widerstand durch den Wind wird bei Prud'hon nun zu einer moralischen, einer psychischen Barriere.



22. Pierre-Paul Prud'hon, La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins

Einen solchen Verweischarakter besitzen auch die beiden allegorischen Figuren, ein künstlerisches Mittel, das im 18. Jahrhundert zunehmend in Mißkredit geraten war. So lehnte etwa Raymond das Einbringen von Allegorien ab, da sie keinerlei Wahrscheinlichkeit besäßen und damit kaum in der Lage seien, den Betrachter anzusprechen. Die abstrakte Versinnbildlichung etwa einer Tugend mit Hilfe einer Allegorie erfreue den Betrachter nicht, wohl aber die Darstellung einer

konkret praktizierten Tugend¹⁰⁰. Die beiden Allegorien besitzen aber hier – wie die künstlerische Form – eine Doppelfunktion: Auf einer ersten Ebene sind sie als reale Bedrohung des Verbrechens zu verstehen; zugleich sind sie auf einer zweiten Ebene durch ihre Immaterialität als beflügelte Wesen deutlich der Wirklichkeit enthoben und verweisen damit ebenfalls über sich selbst hinaus auf eine tiefere Bedeutungsschicht¹⁰¹. Auf diese doppelte Qualität ist es auch zurückzuführen, daß

¹⁰⁰ Raymond, op. cit. (Anm. 50), S. 133f. Zuletzt hatte sich der Archäologe Mongez – heute vor allem bekannt durch sein Porträt von David – gegen einen exzessiven Gebrauch von Allegorien gewandt; siehe Antoine Mongez, *Réflexions sur l'abus de quelques figures allégoriques, employées en peinture et en sculpture*, Paris An IX. In einer Art Gegenbewegung erfuhren die Allegorien jedoch nach der Revolution auch eine Aufwertung, da die verlangten neuen Inhalte nur mit solchen Hilfsmitteln darstellbar erschienen; vgl. Philippe Bordes, *Le*

recours à l'allégorie dans l'art de la Révolution Française, in: *Les images de la Révolution Française. Actes du colloque des 25–26–27 oct. 1985 tenu en Sorbonne*, hrsg. v. Michel Vovelle, Paris 1988, S. 243–249.

¹⁰¹ Der Text eines nicht weiter hervorgetretenen Autors namens De Bugny, der einen Wirklichkeitsbezug weitgehend eingebüßt zu haben scheint und die Wirklichkeit lediglich als Zeichen mit Verweischarakter verstanden wissen wollte, bestätigt indes, daß in den Allegorien um 1800 nicht lediglich ein tradiertes Mittel gesehen

die Allegorien in diesem Bild überzeugen, im Unterschied zu vielen von Prud'hons zahlreichen Allegorien, die oberflächlich bleiben und auf die die seit Du Bos und Diderot immer wieder formulierte Kritik zutrifft, sie seien trocken und ließen den Betrachter kalt.

Das Artifizielle des Bildes, offensichtlich in den künstlerischen Formen und in den Allegorien, ist als Indiz zu verstehen, daß hinter einer ersten, wirklichkeitsbezogenen Sinnschicht noch eine weitere vorhanden ist und daß diese ästhetisch gelesen werden will. Diese Sinnschicht kann jedoch nur erfahren werden, wenn der Betrachter nicht bereits durch die erste absorbiert wird und wenn er es vermag, von der wiedergegebenen Wirklichkeit zu abstrahieren, das heißt die künstlerische Abstraktion als solche zu erkennen und sie damit als Zeichen mit Verweischarakter zu deuten. Oder – um noch einmal Kant heranzuziehen: Voraussetzung, um diese zweite ästhetische Sinnschicht zu erfahren, ist, daß sich das Gemüt in »ruhiger Contemplation«¹⁰² befindet und das Wohlgefallen am Schönen interesselos ist, im Unterschied zum »Wohlgefallen am Guten ... [, das]

wurde, wie es etwa Rubens in seiner Medici-Galerie verwandt hatte und wie es im 18. Jahrhundert in Verruf geraten war, sondern daß in den Allegorien nun ein Mittel gesehen wurde, von der unmittelbaren Wirklichkeitswiedergabe zu abstrahieren. So führte De Bugny zur Französischen Revolution aus, nachdem er zuvor Christus als eine Chimäre, als ein emblematisches Wesen bezeichnet hatte: »Je vais me hâter de guérir l'Europe d'une erreur aussi ridicule que déshonorante pour nous. On ne cesse de nous reprocher les excès de notre révolution; comment a-t-on pu se tromper ainsi, et ne pas voir que la révolution française n'avoit jamais existé? Mirabeau, Robespierre, les Feuillans, la Gironde sont autant d'idées emblématiques dans lesquelles de savans

mit Interesse verbunden«¹⁰³ ist. Damit geht einher, daß das Mittel, das Schöne zu erfahren, das Geschmacksurteil, kein Erkenntnisurteil sei, sondern rein kontemplativ, »d. i. ein Urtheil, welches, indifferent in Ansehung des Daseins eines Gegenstandes, nur seine Beschaffenheit mit dem Gefühl der Lust und Unlust zusammenhält«¹⁰⁴.

Dieselben Formen sind somit zweifach zu lesen: als wirklichkeitsbeschreibend und damit unmittelbar an den Betrachter appellierend und als Zeichen mit Verweischarakter. Der der revolutionären Bildsprache entspringende Impetus der ersten, moralisch argumentierenden Ebene wird ästhetisch überhöht und damit zugleich entschärft. Diese im Bild anschaulich gewordene Ambivalenz von dem Wissen um die Notwendigkeit der Revolution (durch den Rückgriff auf eine revolutionäre Ikonographie) und dem gleichzeitigen Wunsch nach ihrer Überwindung entsprach dem Bewußtsein der Zeit. Es war eben diese im Bild vollzogene ästhetische Zähmung der Revolution, die sich das Bürgertum, und mit ihm Prud'hon, in der Wirklichkeit erhoffte, als es Napoleons Selbstinthronisation zujubelte.

philosophes ont enveloppé de grandes vérités républicaines. Comme il paroît que le sens de l'allégorie est déjà perdu, je crois rendre un service à l'humanité entière, et sur-tout à l'honneur de notre patrie, en la rétablissant dans toute sa pureté.« De Bugny, *Allégorie de la Révolution Française*, in: *Magasin encyclopédique*, Jg. 2, An V (1796), Bd. 4, S. 508. Damit existiert selbst die Wirklichkeit nur noch als Idee.

¹⁰² Immanuel Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, § 24, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Akad. Ausg., Bd. 5, Berlin 1908, S. 247.

¹⁰³ Ebd., § 4, S. 207; zu dem Vorangegangenen siehe ebd., § 6, S. 211, vgl. § 2, S. 204f.

¹⁰⁴ Ebd., § 5, S. 209.