

# Programmbilder in Konkurrenz

## JACQUES LOUIS DAVIDS *BRUTUS* UND DAS ERBE DES ANCIEN RÉGIME

THOMAS KIRCHNER

Jacques-Louis Davids (1748–1825) großformatiges Gemälde *Die Likatoren bringen Brutus die Leichname seiner Söhne* (1789) (Abb. 62) proklamiert selbstbewusst eine neue Epoche, eine neue künstlerische Form, eine moderne Ästhetik.<sup>1</sup> Ein stilistischer Neuanfang war bereits ein Vierteljahrhundert zuvor versucht worden, als Anton Raphael Mengs (1728–1779) in Rom mit dem *Parnass* (1761) und Davids Lehrer Joseph-Marie Vien (1716–1809) in Paris mit der *Amourettenverkäuferin* (1763) den Neoklassizismus einleiteten und damit eine Krise überwinden, in der sich die spätbarocke Kunst nach allgemeiner Einschätzung befand. Die beiden Werke markieren mit ihrer Rückbesinnung auf die Antike einen epochalen Schnitt, indes betraf dieser nur den Stil, nicht den Inhalt. Ihr Inhalt schrieb bruchlos die alten Themen fort und unterschied sich kaum von dem Althergebrachten. Die Themen der beiden Werke hätten ebenso von dem nach der Jahrhundertmitte in Paris vielgeschmähten François Boucher (1703–1770) bearbeitet werden können. Nun aber unternahm David mit seinem *Brutus* den zweiten, wesentlichen Schritt und verband die neue Ästhetik mit einem neuen Inhalt, ja er reflektierte die Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei vor dem Hintergrund einer sich verändernden gesellschaftlichen und politischen Situation. Damit gelang ihm das Programmbild einer neuen Zeit.

Zur Popularität des Bildes hat sicherlich beigetragen, dass es im Jahr der Französischen Revolution fertiggestellt und in Paris auf der von der Kunstakademie organisierten offiziellen Kunstausstellung, dem Salon, mit großem Erfolg gezeigt wurde. Ist es nun aber auch ein revolutionäres Werk, das in einem direkten Zusammenhang mit den politischen Ereignissen stand und diese propagierte? Auf den ersten Blick scheint es so. Der Leiter der königlichen Kulturverwaltung Charles Claude de La Billarderie d'Angiviller (1730–1809) verweigerte anfangs eine Präsentation auf dem Salon und bestätigte damit indirekt die politische Brisanz des Werkes. Das Thema schien nicht mit den Vorstellungen des Ancien Régime in Einklang zu sein, sondern auf eine neue Gesellschaftsform vorauszuweisen, die David wenig später vehement vertreten sollte.

Es ist der Geschichte der römischen Republik entnommen, und es geht um die Verteidigung eben dieser Republik, denn Brutus lässt seine Söhne hinrichten, da sie an einem monarchistischen Putschversuch beteiligt waren. Er entscheidet als prinzipientreuer Republikaner, der die Interessen des von ihm geleiteten Staates über seine Gefühle als Vater stellt. Wie auch bei dem fünf Jahre früher entstandenen *Schwur der Horatier* (1784) (Abb. 66, Kat. 37), der als ein Vorläufer des *Brutus* erscheint und meist im selben Atemzug genannt wird, geht es um den Konflikt zwischen öffentlich und privat, zwischen staatsbürgerlichen Pflichten und persönlichen Interessen. Dieser Konflikt wird in den *Horatiern* und im *Brutus* zugunsten des Gemeinwesens entschieden. Indes zielte das Bild damit nicht auf die Abschaffung des bestehenden politischen Systems.<sup>2</sup> David schuf das Werk im Auftrag der königlichen Kulturverwaltung; auch begann er es bereits im Jahr 1787, somit zwei Jahre vor den revolutionären Ereignissen, wie eine datierte Vorzeichnung belegt. Zwar scheint der Künstler die Kulturverwaltung erst Anfang 1789 von seinem neuen Konzept unterrichtet zu haben (zuvor war abgesprochen gewesen, dass er eine Szene aus der Geschichte des Coriolan darstellen sollte), aber dies macht das Werk noch nicht zu einem die späteren politischen Veränderungen antizipierenden, geradezu subversiven Werk. Der eigentliche mit dem Werk verfolgte Bruch ist vielmehr vorrangig künstlerischer Natur. Denn David zeigt Brutus nicht – wie es die klassische Historienmalerei fordert – als den strahlenden Helden im Zentrum des Bildes, von dem die Handlung ihren Ausgang nimmt und der in seiner Entscheidung gefeiert wird, sondern als eine Person, die in sich gekehrt ihre Entscheidung reflektiert, gar an deren Richtigkeit zweifelt. Brutus hat gehandelt und verfällt gerade wegen dieser – von ihm als Helden verlangten – Handlung in eine Handlungsunfähigkeit, mit der Folge, dass er seinen Heldenstatus einbüßt.<sup>3</sup> Es sind nun die Frauen, die handeln und im Widerspruch zu ihrer klassischen Rollenzuweisung in die Bildhandlung eingreifen. David verkehrt damit die tradierten Argumentationsmuster der Historienmalerei. Dabei tauscht er nicht einfach die

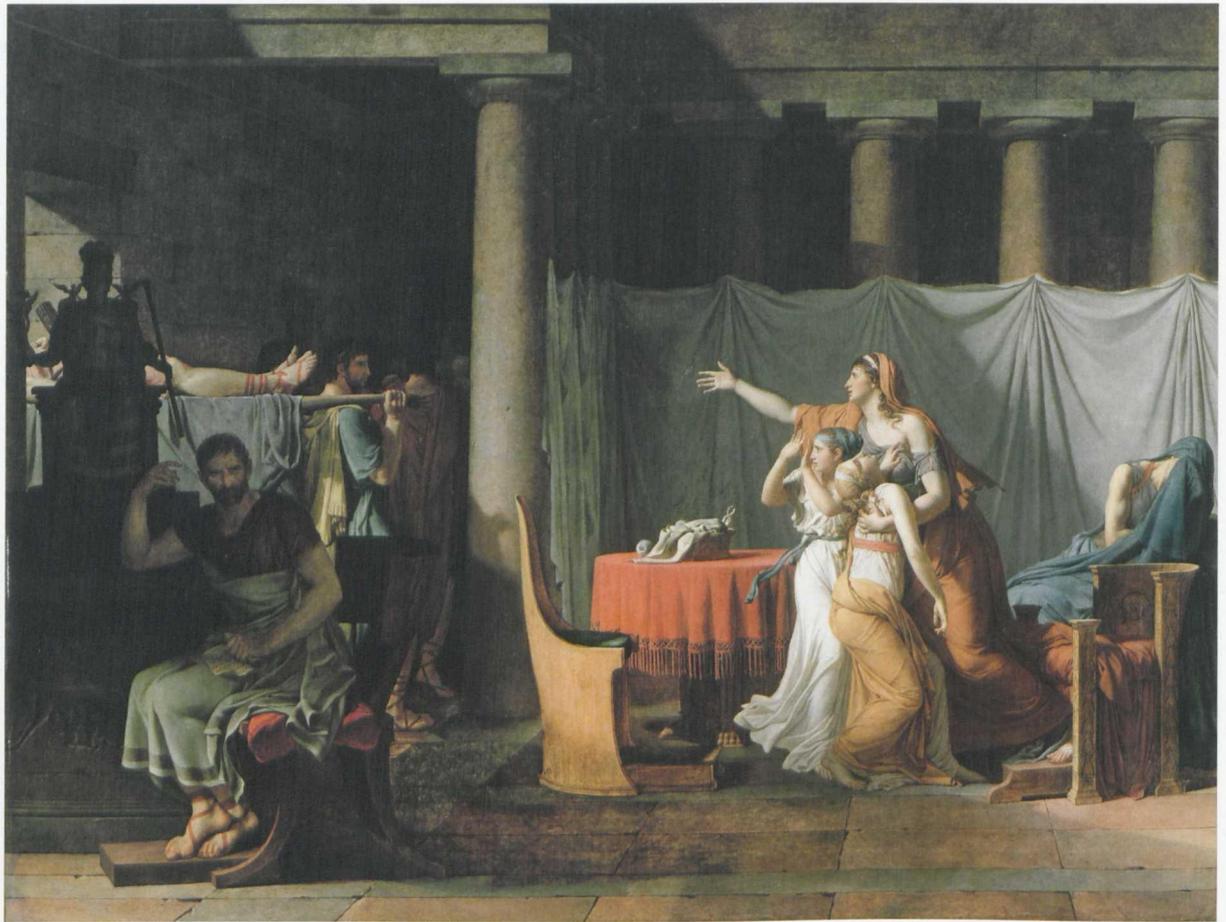


Abb. 62 Jacques-Louis David, Die Liktores bringen Brutus die Leichname seiner Söhne, 1789, Paris, Musée du Louvre

Geschlechterrollen aus und macht die Frauen zu Heroinen, die männliche Verhaltensformen annehmen, sondern er belässt sie in ihrer weiblichen Rolle. Wie der Nähkorb im Zentrum des Bildes demonstriert, bewegen sich die Frauen in einem häuslichen Umfeld, sie agieren nicht als in einem öffentlichen Interesse handelnde Heldinnen, sondern als ihren Gefühlen folgende Privatpersonen.<sup>4</sup>

Das Bild umfasst damit eine politische Dimension, die indes weniger eindeutig ist als mitunter angenommen, und eine dezidiert künstlerische Dimension, die der in die Krise geratenen Historienmalerei zu neuer Überzeugungskraft verhelfen sollte. Überraschenderweise bezog sich David mit dem *Brutus* in einem hohen Maße auf die klassische französische Kunst, die er ja gerade zu überwinden proklamierte, nicht indem er diese fortschrieb, sondern indem er gezielt gegen allgemein akzeptierte Vorstellungen verstieß, um auf diesem Wege eine neue Ausdrucksqualität zu erzielen. Besonders deutlich wird dies bei der Komposition, die nicht die Bildakteure in einer gemeinsamen Handlung miteinander verbindet und einen Helden hervorhebt, wie es die Historienmalerei eigentlich verlangt, sondern in zwei Teile zerfällt, die

in keinem konsistenten Zusammenhang zu stehen scheinen.<sup>5</sup> Außerdem belässt sie den männlichen Helden im Dunkeln, während die Frauen rechts durch das Licht hervorgehoben sind. David widersprach indes nicht nur den Kompositionsregeln, sondern suchte auch für eine zweite, für ein Historienbild zentrale Kategorie nach einer neuen Gestaltungsform, für den Ausdruck menschlicher Emotionen. Deren Darstellung war bis dahin mit zwei wichtigen Aufgaben versehen: Sie sollte die für ein Historienbild konstitutive Handlung zu veranschaulichen helfen und sie sollte den Betrachter für ein Bild und dessen Aussage vereinnahmen.<sup>6</sup>

Für die klassischen Vorstellungen von Malerei stand in Frankreich wie kein anderer Charles Le Brun (1619–1690), erster Hofmaler Ludwigs XIV. (1638–1715) und Kopf der 1648 gegründeten Pariser Kunstakademie. In Weiterführung der Ideen des Begründers der neuzeitlichen Kunsttheorie Leon Battista Alberti (1404–1472) betrachtete er die narrative Historienmalerei als den Gipfel jeglicher künstlerischen Tätigkeit. Ein Historienbild sollte eine möglichst komplexe Handlung wiedergeben und hierin mit der Literatur konkurrieren können. Zentrales Mittel zur Veranschaulichung einer

Charles Johannot  
1795/1798–1824/1825

Zeichnung nach *Brutus* von David  
1810

Bleistift, 360 × 530 mm  
Frankfurt am Main, Städel Museum,  
Inv.-Nr. 6193



solchen Handlung waren bereits für Alberti die menschlichen Affekte und deren Ausdrucksformen auf dem Gesicht gewesen, um deren Systematisierung sich Le Brun in einem breit rezipierten Traktat bemühte.<sup>7</sup>

Le Brun definierte die Historienmalerei in einer auch für das 18. Jahrhundert verbindlichen Form. Und so ist es nicht verwunderlich, dass der junge ambitionierte David, der das Ziel verfolgte, in eben dieser Gattung zu reüssieren, sich seit Beginn seiner Karriere intensiv mit dem Maler und dessen Kunst auseinandersetzte.<sup>8</sup> In direktem Rückgriff auf Le Bruns Affektlehre studierte er die mimischen Ausdrucksformen menschlicher Leidenschaften. Diese spielten auch in seinen frühen Werken der ersten Hälfte der 1770er-Jahre, mit denen er sich um die Anerkennung durch die Kunstakademie bemühte, eine wichtige Rolle. Seinem Vorbild folgend, arbeitete er während seines ersten Romaufenthaltes (1775–1780), der ihm durch den Gewinn des Akademiepreises von 1774 ermöglicht worden war, an einem Katalog mimischer Ausdrucksformen. Dabei griff er auf Kunstwerke zurück, die er in der Ewigen Stadt vorfand, auf Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts und besonders nachdrücklich auf antike Skulpturen.<sup>9</sup> Davids Schüler Étienne-Jean Delécluze (1781–1863) zitiert seinen Lehrer mit einer Aussage aus dem Jahr 1807 zu seiner damaligen Vorgehensweise: „Ich würzte [die antike Vorlage] mit einer modernen Soße, wie ich zur damaligen Zeit sagte. Ich runzelte ein klein wenig die Stirn, ich betonte die Backenknochen, ich öffnete leicht den Mund, schließlich verlieh ich ihr etwas, was die Modernen Ausdruck nennen und was ich heute als Grimasse bezeichne.“<sup>10</sup>

David beließ es indes nicht dabei, der von Le Brun perfektionierten Strategie der Vermittlung einer Narration mittels des affektiven Potenzials der Bildakteure zu folgen, denn auch in der Themenwahl orientierte er sich an seinem Vorbild. So plante er am Ende seines ersten Romaufenthaltes ein Gemälde *Alexander der Große am Totenbett der Frau des Darius* (1779) (Abb. 63),<sup>11</sup> mit dem er sich offensichtlich nach seiner Rückkehr in Paris auf dem Salon präsentieren wollte. Die ausgearbeitete Vorzeichnung zeigt die Figuren in Anlehnung an Le Brun in lebhaften Ausdrucksformen, die eine differenzierte Bilderzählung andeuten. Mit dem Thema bezog sich David auf Le Bruns *Alexander-Zyklus*, der in den Jahren 1664/65 bis 1673 entstanden war, aber nie abgeschlossen wurde.<sup>12</sup> Nur vier von zehn in Vorzeichnungen erhaltenen Kompositionen wurden realisiert und fanden in Tapisserien und Druckgrafiken Verbreitung. Zu den geplanten, aber nicht in Malerei umgesetzten Themen gehörte ebenfalls *Alexander der Große am Totenbett der Frau des Darius*, für das eine Kompositionsskizze und mehrere Figurenstudien vorliegen.<sup>13</sup> Für seine Komposition

orientierte sich David jedoch nicht an Le Bruns Entwurf zu dem Thema, sondern an dessen *Die Familie des Perserkönigs Darius nach der Schlacht bei Issos im Zelt Alexanders des Großen* (1660/61) (Abb. 64), in dem sich Le Brun erstmals mit der Geschichte Alexanders des Großen beschäftigt hatte. Es ist dasselbe Zelt, vor dem bei Le Brun die Familie des persischen Königs Darius den siegreichen Alexander und seinen Freund Hephaestion nach der Niederlage des Darius empfangen hatte, in dem nun bei David die Frau des Darius im Sterben liegt. Auch sieht man Alexander und Hephaestion wie bei Le Brun von der Seite auf das Zelt zutreten, hinter ihnen eröffnet sich ebenfalls ein Blick in das Lager. David konzipierte sein Werk wie ein Pendant zu Le Bruns Darstellung, auf die er sich auch inhaltlich bezog. Zeigte diese die Güte, mit der Alexander der Familie des ihm unterlegenen persischen Königs begegnete, so findet diese Güte bei David ihre Steigerung in der Trauer Alexanders über den Tod der Frau seines Gegners. Mag Alexander bei seinem Besuch der Familie noch politischem Kalkül gefolgt sein, so erscheint seine Trauer wirklich empfunden zu sein und den wahren Charakter des Helden zu offenbaren. Thema sind damit die menschlichen Qualitäten des Herrschers. Eine Übertragung dieser Charakterisierung auf den regierenden Ludwig XVI. (1754–1793), dessen Menschlichkeit gerne betont wurde, ist nicht ausgeschlossen, so wie Le Bruns Darstellung auch als Umschreibung des Wesens von Ludwig XIV. gelesen wurde. Der seitenverkehrte Bildaufbau könnte darauf zurückzuführen zu sein, dass David in Rom nicht das Gemälde von Le Brun vor Augen hatte, sondern den seitenverkehrten Stich von Gérard Edelinck (1640–1707), der das Gemälde zudem noch vor dessen Beschneidung zeigt, der bereits im 17. Jahrhundert insbesondere große Teile des Zeltes zum Opfer gefallen waren (Abb. 65).

Wie erklärt sich diese Faszination, die von den *Königinnen von Persien* ausging, wieso orientierte sich ein junger Künstler gerade an diesem Werk, das über ein Jahrhundert zuvor entstanden war? Le Bruns Bild ist äußerst komplex und proklamiert einen politischen und künstlerischen Neuanfang.<sup>14</sup> Politisch überhöht es die Übernahme der Regierungsgeschäfte durch Ludwig XIV., künstlerisch inszeniert es selbstbewusst eine neue Malerei. Dem war eine Epoche vorangegangen, in der Frankreich durch die Religionskriege, auch durch die Regentschaften der Witwen von Heinrich IV. (1553–1610) und Ludwig XIII. (1601–1643) politisch geschwächt war und in der es ebenfalls mit der Kunst nicht zum Besten stand. Die europäische Kunst und Kultur war weitgehend von Italien und dort vor allem von Rom dominiert worden, daneben hatte auch Peter Paul Rubens (1577–1640) eine wichtige Rolle gespielt. Dem hatte Frankreich nichts entgegenzusetzen gehabt.



Staatliche Initiativen sollten hier Abhilfe schaffen. Sie verfolgten die Entwicklung einer spezifisch französischen Kultur. Zuletzt war mit diesem Ziel 1648 die Académie royale de peinture et de sculpture gegründet worden, woran federführend Le Brun beteiligt gewesen war. Zum Entstehungszeitpunkt der *Königinnen von Persien* 1660/61 ging es jedoch um mehr. Der politische Führungsanspruch, den der junge Ludwig XIV. für sich in Frankreich, aber auch besonders für sein Land in Europa reklamierte, sollte von der Kunst unterstrichen werden; die französische Kunst sollte nun die europäische dominieren, Paris sollte Rom aus der Position der Kunstmetropole verdrängen. Dies war es, was das Bild programmatisch formulierte.

Le Bruns Bild war ein großer Erfolg. Eine nur kurz nach seiner Entstehung erschienene Beschreibung des Historiografen der königlichen Kulturverwaltung, André Félibien (1619–1695), feierte das Gemälde als ein Meisterwerk,<sup>15</sup> und bald wurde es auch als Beweis für die Überlegenheit der französischen über die italienische Kunst herangezogen.<sup>16</sup> Der Erfolg sollte im 18. Jahrhundert nicht nachlassen. Kopien in nahezu unüberschaubarer Anzahl (meist in kleinerem Format) wurden von der Komposition angefertigt, die auch durch zahlreiche Reproduktionsstiche Verbreitung fand.

Das Gemälde stand für eine Kunstauffassung, an der die Pariser Kunstakademie bis ins späte 18. Jahrhundert festhielt, ungeachtet aller Krisen, die sie insbesondere in der ersten Jahrhunderthälfte durchlebte. Und die Kritiker, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts den Zustand der zeitgenössischen Kunst beklagten, forderten die Künstler auf, sich auf die klassische Kunst des 17. Jahrhunderts zurückzubedenken, und verwiesen immer wieder auf Le Bruns Werk.

David war nicht der einzige, der *Die Königinnen von Persien* adaptierte. Eine Zeit lang konnte sich sogar der Eindruck einstellen, dass ein Künstler, der in der Historienmalerei reüssieren wollte, sich mit dem Gemälde auseinandersetzen musste. Indes, David gab sein Projekt *Alexander der Große am Totenbett der Frau des Darius* auf, obwohl die Komposition bereits quadriert und für die Übertragung in ein Gemälde vorbereitet war. Informationen über den Grund liegen nicht vor, es ist aber zu beobachten, dass David einen Wandel vollzog, der ihn zunehmend von Le Brun und dessen Kunst Abstand nehmen ließ. Dieser Wandel fand einen Höhepunkt während seines zweiten Romaufenthaltes in den Jahren 1784/85.

Am deutlichsten lässt sich der Wandel bei der Gestaltung der Affekte bemerken. Galten bis dahin differenzierte,

Abb. 63 Jacques-Louis David, Alexander der Große am Totenbett der Frau des Darius, 1779, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts

möglichst lebhaftere Ausdrucksformen als sein Ideal, so entwickelte David nun eine völlig andere Bildstrategie. Im *Schwur der Horatier* (Abb. 66) von 1784 und dann besonders auch im *Brutus* reduzierte er die Expressivität der Akteure deutlich. Die männlichen Mitglieder der Horatier scheinen den über die Familie Unglück bringenden Schwur, bis zum Tode gegen die Curiatier zu kämpfen, ohne Emotionen zu leisten, und die Frauen sind in ihrer das Unglück vorausahnenden Trauer völlig in sich gekehrt. Keine emotionale Wallung bewegt das Bild. Und auch im *Brutus* taugen die Affekte kaum dazu, eine differenzierte Narration anschaulich werden zu lassen, die vergleichbar mit derjenigen von *Alexander der Große am Totenbett der Frau des Darius* wäre. *Brutus* zeigt keinen Ausdruck, der Auskunft über seine Gefühle geben würde, sein Gesicht ist außerdem verschattet. Und die Frauen sind in einer seltsamen Form in ihrem Verhalten gebremst. Zwar sind sie in Trauer gezeigt, jedoch hält sie eine unsichtbare Barriere davon ab, sich dieser Trauer wirklich hinzugeben. Und eine Differenzierung des Ausdrucks, wie sie von den Theoretikern gefordert wurde und von Le Brun in seinem Bild exemplarisch entwickelt worden war, findet sich in den Gesichtern der Frauen ebenfalls nicht. Nicht die Anreicherung der Komposition durch emotionale Ausdrucksformen ist – wie bei Le Brun – Davids Ziel, sondern die Affektreduzierung, ja Affektlosigkeit der Akteure.

Abb. 64 Charles Le Brun, Die Familie des Perserkönigs Darius nach der Schlacht bei Issos im Zelt Alexanders des Großen, um 1660, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Der Künstler erläuterte seine Strategie, die er erstmals im *Belisar* (1784) (vgl. Kat. 36) ausprobierte, ein Vierteljahrhundert nachdem *Brutus* in einem von Étienne-Jean Delécluze zitierten Gespräch über sein Gemälde *Leonidas bei den Thermopylen* (1814) (vgl. Kat. 41): „[...] ich möchte dieser Szene etwas Gravitätscheres, etwas Ernsthafteres, etwas Ehrfürchtigeres verleihen. [...] Ich will weder Bewegung noch leidenschaftlichen Ausdruck [...] ich will in diesem Bild das tiefgründige, große und ehrfürchtige Empfinden beschreiben, das die Vaterlandsliebe einflößt. Folglich muss ich alle Leidenschaften daraus verbannen [...]. Ich will versuchen, die theatralischen Bewegungen und Ausdrucksformen beiseite zu legen, denen die Modernen die Bezeichnung ‚Ausdrucks-malerei‘ gegeben haben. In Nachahmung der Künstler der Antike, die es nie versäumten, den Moment vor oder nach der großen Krise einer Geschichte zu wählen, werde ich den Leonidas und seine Soldaten in Ruhe [...] zeigen.“<sup>17</sup>

Eine wesentliche Anregung für seine neue künstlerische Vorgehensweise scheint David von den Schriften Johann Joachim Winckelmanns (1717–1768) erfahren zu haben, die er wohl bereits bei seinem ersten Romaufenthalt kennengelernt hatte und die in französischen Übersetzungen vorlagen. Winckelmann sah in der Wiedergabe der Leidenschaften einen wesentlichen Grund für den von ihm beklagten Niedergang der Kunst. Bereits in seiner Erstlingschrift, den *Gedanken*



über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst (1755), befasste er sich mit dieser Frage und kam besonders ausführlich dann in seinem Hauptwerk, der *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), darauf zurück. Seine Ideale waren „edle Einfalt und stille Größe“,<sup>18</sup> wie er sie bei den griechischen Skulpturen feststellte. Erst der Zustand der Ruhe erlaube es, zu dem unter der Oberfläche verborgenen wahren Wesen vorzudringen, auch Schönheit existiere nur in diesem Zustand. „Der Ausdruck ist eine Nachahmung des wirkenden und leidenden Zustandes unserer Seele, und unsers Körpers, und der Leidenschaften so wohl, als der Handlungen. In beyden Zuständen verändern sich die Züge des Gesichts, und die Haltung des Körpers, folglich die Formen, welche die Schönheit bilden, und je größer diese Veränderung ist, desto nachtheiliger ist dieselbe der Schönheit. Die Stille ist derjenige Zustand, welcher der Schönheit, so wie dem Meere, der eigentlichste ist, und die Erfahrung zeigt, daß die schönsten Menschen von stillem gesitteten Wesen sind. Es kann auch der Begriff der Schönheit nicht anders erzeugt werden, als in einer stillen und von allen einzelnen Bildungen abgerufenen Betrachtung der Seele.“<sup>19</sup> Wenn Affekte gezeitigt werden müssten, so nur in äußerst gedämpfter Form.

Den zeitgenössischen Künstlern warf Winckelmann hingegen vor, dass sie diesem Ideal der Alten zuwiderhandeln und „[...] nicht viel mit wenigen, sondern wenig mit viel angedeutet haben. Ihre Figuren sind in Handlungen, wie die Comici auf den Schauplätzen der Alten, welche, um sich bey hellem Tage auch dem geringsten vom Pöbel an dem äußersten Ende verständlich zu machen, die Wahrheit über ihre Gränzen aufblähen müssen, und der Ausdruck des Gesichts gleichet den Masken der Alten, die aus eben dem Grunde ungestaltet waren.“<sup>20</sup>

Insbesondere rechnete Winckelmann mit Le Brun und seiner Affektlehre ab. In den Zeichnungen zu dem Traktat „[...] ist nicht allein der äußerste Grad der Leidenschaften in den Gesichtern gezeitigt, sondern in etlichen sind dieselben bis zur Raserey vorgestellt. Man glaubet den Ausdruck zu lehren auf die Art, wie Diogenes lebete; ich mache es, sagte er, wie die Musici, welche, um in den rechten Ton zu kommen, im Anstimmen hoch angeben.“<sup>21</sup>

Damit war der Stab über Le Bruns künstlerisches Konzept gebrochen, und auch Davids frühe künstlerische Versuche waren infrage gestellt, inklusive sein *Alexander der Große am Totenbett der Frau des Darius*. David zog die Konsequenzen und veränderte seine künstlerische Vorgehensweise.<sup>22</sup>

Abb. 65 Gérard Edelinck nach einer Vorlage von Charles Le Brun, Das Zelt des Darius, 2. Hälfte 17. Jahrhundert, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon





Abb. 66 Jacques-Louis David,  
Der Schwur der Horatier, 1784,  
Paris, Musée du Louvre

Der Konzeptwechsel war einschneidend und die Abrechnung mit dem alten Vorbild radikal. Und doch bezog sich David weiterhin auf Le Brun und dessen *Königinnen von Persien*. Das alte Programmbild lieferte die Folie, vor deren Hintergrund erst die Tragweite von Davids neuem Bildkonzept gänzlich erkennbar wird. Deutlich ist dies im Aufbau. Le Bruns Werk folgt der klassischen Leserichtung eines Bildes. Der Betrachter beginnt seine Lektüre links und bemerkt als erstes die männlichen Helden. In einem zweiten Schritt sieht er die Reaktion der Frauen auf die Helden. Diese wird ihm auch erst verständlich, wenn er zuvor die Helden in ihrem Handeln identifiziert hat. Dieselbe Struktur unterlegte David seinem *Brutus* wie auch bereits zuvor den *Horatiern*. Bildeten die Männer bei den *Horatiern* noch das Handlungszentrum der Komposition, so handelt Brutus nicht mehr. Er hat gehandelt, und was der Betrachter sieht, ist die Folge dieser Handlung, die Handlungsunfähigkeit, in die der Held verfällt, das Hereintragen der Leichname seiner Söhne und schließlich die Reaktion der Frauen. Die Frauen reagieren indes nicht auf Brutus, sondern auf das, was hinter seinem Rücken mehr

angedeutet als wirklich gezeigt ist. Und so wird das, was der klassischen Bildstruktur folgend eigentlich als Reaktion angelegt ist, zur Aktion des Bildes. David stellte das narrative Konzept eines klassischen Historienbildes auf den Kopf, der Held ist ruhiggestellt und agiert nicht, die Frauen reagieren nicht auf ihn, sondern agieren, ohne aber wirklich handeln zu können. Damit erfährt der Betrachter nicht mehr eine eindeutige Leseanweisung, wie er sie von einem Historienbild erwartet. Stattdessen bietet David zwei Lösungen an. Der Betrachter muss sich entscheiden, ob er Brutus in seiner Entscheidung folgen will, oder ob er die Reaktion der Frauen für angemessener hält.<sup>23</sup>

Auch an diesem Punkt reibt sich David an seinem alten Vorbild. Le Brun hatte es dem Betrachter nicht leicht gemacht, wenn er ihn vor die Notwendigkeit stellte, sich zwischen zwei Möglichkeiten zu entscheiden. Ausgangspunkt der gezeigten Geschichte ist der Irrtum der Mutter des Darius, die sich nicht Alexander, sondern seinem Freund Hephaestion zu Füßen geworfen hatte, da ihr dieser aufgrund seiner Größe und Schönheit als die prominentere Person erschien.

Diesen Fehler, den Alexander im Bild großzügig entschuldigt, vollzieht der Betrachter nach. Denn auch er ist verunsichert, wer der Held des Bildes ist. Auf den ersten Blick will auch er die Figur am linken Bildrand als den eigentlichen Helden der Komposition ansehen, der durch sein rotes Gewand und seine Position auf der vordersten Bildebene hervorgehoben ist. Erst nach einer eingehenden Lektüre erkennt er, dass der eigentliche Held daneben steht und durch die Lichtführung betont wird, auch durch seine ausladende Gestik. In dieser Lösung wird er durch die Betrachterfigur links vorne bestärkt, die ihm zudem zeigt, wie er auf den nun erkannten Helden und seine großzügige Geste reagieren soll.

David übernimmt diese Strategie der Involvierung des Betrachters. Jedoch lässt er ihn im Unterschied zu Le Brun mit der Suche nach der Lösung allein, gibt ihm auch keine Handlungsanweisung durch eine Betrachterfigur. So muss der Betrachter im *Brutus* nicht so sehr die dargestellten Emotionen identifizieren, um die Geschichte richtig lesen zu können, wie bei Le Brun, sondern er muss die beiden im Bild thematisierten Positionen reflektieren und nachempfinden, denn es ist nun an ihm, in diesem Konflikt zu entscheiden; die Lösung wird ihm nicht mehr durch den Künstler abgenommen. Er erlebt damit den dargestellten Konflikt, den er in der einen oder anderen Form bereits am eigenen Leib erfahren haben mag, wesentlich intensiver als die Frage, wer der eigentliche Held in Le Bruns Werk ist. Dies ist es, was das Bild zu einem revolutionären Werk macht, mehr als die mögliche Inanspruchnahme durch die politischen Ereignisse.

So befreite sich David mit seinem *Brutus* nicht nur endgültig von seinem alten Vorbild, sondern er lieferte einen künstlerischen Gegenentwurf. Und um dessen Tragweite deutlich zu machen, benötigte er noch ein letztes Mal Le Bruns *Königinnen von Persien*. Er benötigte das Werk, um zu zeigen, dass dessen Gültigkeit als Programmbild erloschen und es nun durch das Programmbild einer neuen Zeit ersetzt ist, durch seinen *Brutus*.

- 6 Zu den Aufgaben der bildnerischen Wiedergabe von Affekten siehe Kirchner 2004.
- 7 Le Brun stellte seine durch zahlreiche Zeichnungen ergänzte Studie im Jahr 1668 der Pariser Kunstakademie vor, publiziert wurde sie erstmals nach seinem Tode mit einer Auswahl der „têtes d'expressions“ im Jahre 1698 unter dem Titel *Sur l'expression générale et particulière*. Weitere Ausgaben, auch Übersetzungen in den wichtigsten Sprachen, sollten folgen. Zu der Studie siehe Montagu 1994, besonders S. 9–30.
- 8 Siehe Kirchner 1991, S. 345–352.
- 9 So kopierte David Köpfe nach Gemälden von Raffael, Daniele da Volterra und Guido Reni, siehe David Ausst.-Kat. 1989, Kat. 16–19, S. 76–79, zu Zeichnungen nach antiken Köpfen siehe ebd., S. 66, Abb. 29, und S. 69, Abb. 35.
- 10 „Je l'assaisonnais [i.e. die antike Vorlage] à la sauce moderne, comme je disais dans ce temps-là. Je fronçais tant soit peu le sourcil, je relevais les pommettes, j'ouvrais légèrement la bouche, enfin je lui donnais ce que les modernes appellent de ‚l'expression‘, et ce qu'aujourd'hui j'appelle de la ‚grimace““. Delécluze 1983, S. 112.
- 11 Siehe David Ausst.-Kat. 1989, Kat. 34, S. 98, und Rosenberg/Prat 2002, Bd. 1, Kat. 30, S. 50.
- 12 Zu Le Bruns Alexander-Zyklus siehe Kirchner 2001, S. 272–317.
- 13 Siehe Beauvais 2000, Bd. 1, Kat. 1901–1913, S. 516–519.
- 14 Zu dem Bild, seiner Entstehung und seiner Bedeutung siehe Kirchner 2013, mit weiteren Literaturhinweisen.
- 15 Félibien 1663.
- 16 Perrault 1688–1697, Bd. 1, Second dialogue, S. 221–232.
- 17 „[...] je veux donner à cette scène quelque chose de plus grave, de plus réfléchi, de plus religieux. [...] Je ne veux ni mouvement ni expression passionnée [...] dans ce tableau, je veux caractériser ce sentiment profond, grand et religieux qu'inspire l'amour de la patrie. Par conséquent, je dois en bannir toutes les passions [...]. Je veux essayer de mettre de côté ces mouvements, ces expressions de théâtre, auxquels les modernes ont donné le titre de ‚peinture d'expressions‘. A l'imitation des artistes de l'antiquité, qui ne manquaient jamais de choisir l'instant avant ou après la grande crise d'un sujet, je ferai Léonidas et ses soldats calmes [...]“. Delécluze 1983, S. 225 f. Zu *Leonidas bei den Thermopylen* siehe Gaehtgens 1984.
- 18 Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung, 1962, S. 24.
- 19 Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, 1966, S. 167.
- 20 Ebd., S. 171.
- 21 Ebd., S. 172.
- 22 Ebenfalls Gotthold Ephraim Lessing befürwortete in *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) eine Reduzierung der Affekte in der künstlerischen Wiedergabe. Die Schrift erschien erst 1802 in französischer Übersetzung. Siehe Gaehtgens 1984, S. 231 f.
- 23 Siehe Puttfarcken 1981, S. 301 f. Zu der damit verbundenen Subjektivierung des Rezeptionsprozesses siehe Germer/Kohle 1986, S. 176.

- 
- 1 Das Bild hat eine breite Resonanz in der Forschung gefunden. Für die hier vorgeschlagene Deutung von besonderem Interesse Puttfarcken 1981; Germer/Kohle 1986; siehe auch David Ausst.-Kat. 1989, Kat. 85, S. 195–200, mit einer Zusammenfassung der Forschungspositionen.
  - 2 Hingegen nehmen besonders Herbert 1972a und Crow 1985, S. 247–254, an, dass David mit dem Bild eine auf die Abschaffung der Monarchie abzielende revolutionäre Politik verfolgte. Siehe zuletzt auch Crow 2000, S. 102–108. Zu der Diskussion um die Frage siehe Carrier 2006.
  - 3 Siehe hierzu Busch 1993, S. 137–180, zum *Brutus* besonders S. 160 f.
  - 4 Zur Bedeutung des Nähkorbes für die Komposition siehe Bryson 1990, S. 156 f., zu den Geschlechterrollen siehe auch Bryson 1993, besonders S. 710–714.
  - 5 Siehe hierzu besonders die Analyse von Puttfarcken 1981.

Jacques-Louis David  
1748–1825

**Aktstudie, genannt Patroklos**  
**1780**

Öl auf Leinwand, 122,5 × 170 cm  
Cherbourg, Musée Thomas Henry,  
Inv.-Nr. MTH 835.102

Jacques-Louis David ist fraglos die zentrale Gestalt nicht allein des französischen, sondern des europäischen Neoklassizismus. Geboren 1748 in Paris, war er Schüler von Joseph-Marie Vien, dem Begründer des französischen Neoklassizismus, und studierte an der Pariser Académie royale de peinture et de sculpture. Anfänglich malte er im spätbarocken Stil eines François Boucher. 1774 erhielt er den mit einem Romstipendium verbundenen Grand Prix der Akademie und begleitete im folgenden Jahr seinen Lehrer in die Ewige Stadt, der dort die Position des Direktors der Académie de France à Rome übernahm. Zu den Verpflichtungen der Stipendiaten gehörte es, Werke zur Mutterakademie nach Paris zu senden, um ihre Fortschritte zu belegen. Der ausgestellte männliche Akt ist aller Wahrscheinlichkeit nach in diesem Zusammenhang entstanden und gehörte

zu der Sendung von 1780. Er wurde ein Jahr später gemeinsam mit dem *Belisar* (Kat. 36) im Salon ausgestellt. Das Bild wurde 1835 aus dem Nachlass des Künstlers von Thomas Henry (1766–1836) erworben, der es im selben Jahr dem Museum in Cherbourg stiftete.<sup>1</sup>

Die Künftlerausbildung an der Pariser Akademie fand im Studium des lebenden männlichen Aktes ihren Höhepunkt. Zuvor mussten die Studenten den menschlichen Körper nach grafischen Vorlagen und nach dreidimensionalen Gipsen studieren, erst in einzelnen Partien, dann in seiner Gesamtheit (das Studium weiblicher Akte war bis ins 19. Jahrhundert an den Akademien verboten). Die französische Bezeichnung solcher Arbeiten als „académies“ zeugt von deren Bedeutung für das akademische Kunstverständnis. Indes war das Aktstudium nicht nur im Rahmen der Ausbildung von Bedeutung, vielmehr galt es auch als Grundlage der künstlerischen Arbeit überhaupt. Die Figuren insbesondere eines Historienbildes sollten zuerst als Akte angelegt werden, bevor sie mit Draperien versehen in eine Komposition Eingang fanden. David hat diese Vorgehensweise auch in späteren Werken immer wieder befolgt.

Davids Rückenakt, der sich mit der Rechten auf einen Stein stützt, zeugt von der Hinwendung zur Antike, die der Künstler während seines ersten Romaufenthaltes vollzog. Die Position ist der berühmten antiken Figur des *Sterben-*

*den Galliers* (Rom, Musei Capitolini) (Abb. 67) entlehnt.<sup>2</sup> Gleichzeitig ist ein gewisser Realismus zu beobachten, der vermutlich auf den Einfluss der Werke Caravaggios zurückzuführen ist, etwa in den schmutzigen Füßen. Überraschend sind die Haare, deren Bewegung entweder durch eine abrupte Bewegung oder durch starken Wind erklärt werden könnte. Für beides findet sich aber in dem Bild kein Hinweis. Es wurde angemerkt, dass die Pfeile und der Bogen eher auf Philoktetes als auf Patroklos schließen lassen. David selbst hat die Figur nicht benannt. Indes ist die Hinzufügung der Accessoires ebenso wie das Bewegungsmotiv der Haare wohl als ein Hinweis zu verstehen, dass er das Bild nicht lediglich als eine akademische Pflichtübung im Rahmen der Künftlerausbildung verstand, sondern ihm den Status einer Historie zuweisen wollte.

THOMAS KIRCHNER

- 1 Zu dem Bild siehe David Ausst.-Kat. 1981, S. 94 f., S. 104, Kat. 25; David Ausst.-Kat. 1989, S. 102, Kat. 37; Gaehtgens 1993, besonders S. 28–30.
- 2 Siehe Haskell/Penny 1981, S. 224–227, Nr. 44.

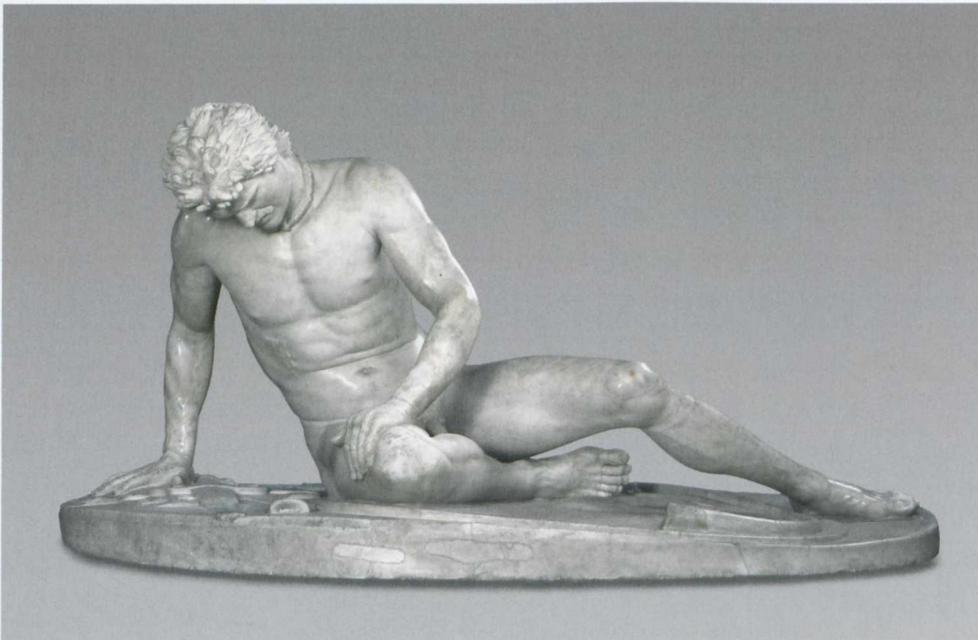


Abb. 67 Sterbender Gallier, antike Marmorkopie, Original um 220 v. Chr., Rom, Musei Capitolini



## Jacques-Louis David 1748–1825

### Belisar 1784

Öl auf Leinwand, 131 × 145,5 cm

Bez. unten links: „L. David faciebat / anno M.DCCLXXXIV Lutetiae“

Nachträglich aufgebrachte Inschrift: „Saisie révolutionnaire de la collection de la duchesse de Noailles“

Paris, Musée du Louvre – Département des Peintures, Inv.-Nr. 3694

Unmittelbarer Anlass für die Anfertigung des *Belisar* war die Weigerung des Direktors der Pariser Akademie Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714–1789), David nach der Rückkehr nach Paris im Sommer 1780 auf Grundlage der in Rom geschaffenen Werke als akkreditiertes Mitglied aufzunehmen. Pierre verlangte, dass der Künstler ein in Paris entstandenes Werk vorlegen müsse. Die Akkreditierung war Voraussetzung für die Teilnahme am Salon, der insbesondere für junge Künstler die beste Möglichkeit bot, Bekanntheit zu erlangen. So schuf David das Gemälde des blinden Belisar, der von einem seiner ehemaligen Soldaten erkannt wird. Am 24. August 1781 wurde er mit dem Gemälde als *Agréé* in die Akademie aufgenommen, nur einen Tag vor der Eröffnung des Salons, auf dem es unter dem Titel ausgestellt war *Belisar wird in dem Augenblick, in dem ihm eine Frau eine milde Gabe reicht, von einem Soldaten erkannt, der unter ihm gedient hat* (Abb. 68).<sup>1</sup> Die endgültige Akademiemitgliedschaft erwarb David am 6. September 1783 mit *Andromache beweint den toten Hektor* (Paris, École nationale supérieure des beaux-arts).

Belisar (505–565) war unter Kaiser Justinian (482–565) ein äußerst erfolgreicher Feldherr und zeitweilig der Oberbefehlshaber der römischen Truppen. Vermutlich war eine Anklage wegen Hochverrats gegen Ende seines Lebens die Ursache für die Legende, dass Belisar erblindet unter der Porta Pinciana in Rom gestorben sei. In Wirklichkeit wurde Belisar rehabilitiert und starb im Jahre 565 in Konstantinopel. Seine Geschichte

diente in der Folge immer wieder als ein Beispiel für die Undankbarkeit von Fürsten und die Wechselhaftigkeit des menschlichen Schicksals.<sup>2</sup> Insbesondere der aufklärerische Roman *Bélisaire* (1767) von Jean-François Marmontel (1723–1799) zeitigte einen großen Erfolg und wurde als eine Kritik an Fürstenwillkür verstanden. Darin trifft der von seinem Fürsten verstoßene und gebenedete ehemals erfolgreiche Feldherr auf dem Weg in sein Exil Personen aus seinem früheren ruhmreichen Leben. Die Erzählung Marmontels wurde von zahlreichen französischen Künstlern vor und nach der Französischen Revolution aufgegriffen. David wählte die Episode, in der der bettelnde Feldherr von einem seiner ehemaligen Soldaten unter der Porta Pinciana erkannt wird.<sup>3</sup>

Das mit 288 mal 312 Zentimeter sehr große Gemälde wurde vom Kurfürsten von Trier oder von seinem Bruder, dem Fürsten Albert von Sachsen-Teschen (1738–1822), erworben. Nach einigen Besitzerwechseln gehört es seit 1868 dem Musée des Beaux-Arts in Lille. Im Jahr 1784 fertigte David mit Unterstützung seines Schülers

François-Xavier Fabre (1766–1837) für den Kultusminister Comte d'Angiviller die in der Ausstellung gezeigte verkleinerte Replik des Louvre an.<sup>4</sup> Der Directeur général des Bâtiments, Arts, Jardins et Manufactures de France verkaufte das Gemälde vor seiner Emigration im April 1791, in der Folgezeit wurde es unter anderem im Finanzministerium aufbewahrt. Ab 1818 gehörte es zum neu eröffneten Musée du Luxembourg, von wo es 1826 in den Louvre gelangte.

Rechts im Bild sitzt der blinde Belisar, begleitet von einem Jungen, vor einer antiken Säulenarchitektur, die diagonal in die Tiefe leitet. Im Mittelgrund wird der Platz vor dem Gebäude von einer Mauer abgeschlossen, im Hintergrund erstreckt sich eine Landschaft nach dem Vorbild von Nicolas Poussin (1594–1665). Die linke Bildhälfte wird von einer jungen Frau bestimmt, die dem bettelnden Belisar ein Almosen gibt, und von einem Soldaten links hinter ihr, der vor Überraschung, seinen ehemaligen General als Bettler anzutreffen, die Arme hebt. Auf einem Steinquader am rechten Bildrand ist zu lesen:



Abb. 68 Jacques-Louis David, *Belisar*, 1781, Lille, Palais des Beaux-Arts



„Date obulum Belisario“, womit das Bildthema eindeutig identifizierbar ist. Die Replik von 1784 weist einige Veränderungen auf. Neben der Reduzierung des Formates ist insbesondere die Figur des Soldaten von der Frau abgerückt. Damit suchte David eine perspektivische Schwierigkeit zu lösen, die sich ihm bereits bei einer ersten, 1779 in Rom entstandenen Studie gestellt hatte (Palaiseau, École Polytechnique). Es war ihm nicht gelungen, die räumliche Situation und die Position der beiden Figuren zueinander überzeugend zu gestalten. Durch die Freistellung des Soldaten ist nun zwar der räumliche Aufbau klarer, gleichzeitig rückt jedoch der Soldat von Belisar ab, wodurch die Narration an Dichte einbüßt. Die räumliche Situation bleibt hingegen unbefriedigend, die den Bildraum abschließende Wand erscheint wesentlich weiter entfernt, als dies die Bodenplatten vermuten lassen. Außerdem sind die beiden Assistenzfiguren im Mittelgrund, mit denen David die Lücke zwischen dem Soldaten und der Frau füllte, im Vergleich zu den Vordergrundfiguren und zur Architektur zu klein. Die Erweiterung der linken Bildhälfte hat zur Folge, dass sich die Proportionen des Bildes verändern, insbesondere verschiebt sich der Bildmittelpunkt. Hob dieser in der ersten Version die rechte Hand des Belisar hervor, so markiert er in der Replik keine signifikante Position. Weitere Veränderungen erfuhren die von einigen Kritikern bemängelte Physiognomie des Soldaten sowie die Landschaft im linken Bildhintergrund; auch hellte David die Farbigkeit auf, sie war vielen Kritikern als zu dunkel erschienen.<sup>5</sup>

Neben der Erzählung Marmontels, die David getreu wiedergibt, dürfte er von Jean-François-Pierre Peyrons (1744–1814) Gemälde *Belisar genießt die Gastfreundschaft eines Bauern, der unter ihm gedient hatte* angeregt worden sein, das ebenfalls auf Marmontels Roman fußt (1779, Toulouse, Musée des Augustins). Außerdem ist auf einen Stich von Abraham Bosse (1602–1676) nach einem Gemälde zu verweisen, das seinerzeit Anthonis van Dyck (1599–1641) zugeschrieben wurde. Dieser Stich, der auch Marmontel inspiriert hat,<sup>6</sup> zeigt den um Almosen bittenden Belisar.<sup>7</sup> Gegenüber den beiden Vorbildern konzentrierte David die Komposition, er reduzierte die zentralen Figuren auf vier, wodurch die Situation intensiver erfahren wird. Die etwas theatralische Geste

des Soldaten gibt eine Art Leseanweisung, sie vermittelt zwischen dem Betrachter und Belisar.<sup>8</sup> Bei aller klassischen Strenge, die insbesondere durch die Architektur, die Hintergrundlandschaft und durch den bildparallelen Aufbau erzeugt wird, betont David durch die Einbeziehung des Kindes und der mildtätigen Frau die sentimentale Note der Erzählung.

*Belisar* gilt als Davids erstes neoklassizistisches Werk, es ist das Ergebnis einer Hinwendung zur Antike, die der Künstler in Rom vollzog. Es stand am Anfang seiner Karriere und leitete die Serie der berühmten Werke der 1780er-Jahre ein, insbesondere den *Schwur der Horatier* (Abb. 66, Kat. 37) und den *Brutus* (Abb. 62). Inhaltlich wird die Verbindung zu Marmontels Roman hervorgehoben, auch wird ein tagespolitischer Bezug überlegt.<sup>9</sup>

THOMAS KIRCHNER

- 
- 1 *Bélisaire, reconnu par un soldat qui avait servi sous lui, au moment qu'une femme lui fait l'aumône.* Zu dem Gemälde siehe Schnapper 1981, S. 57–63; David Ausst.-Kat. 1981, S. 114–122; David Ausst.-Kat. 1989, S. 130–133, Kat. 47; Bernier 2009.
  - 2 Siehe hierzu und zur Ikonografie des Belisar Barrovecchio 2009.
  - 3 Siehe dazu Boime 1980, und David Ausst.-Kat. 1981, besonders S. 116 f.
  - 4 David Ausst.-Kat. 1989, S. 136–138, Kat. 51.
  - 5 Eine Zusammenfassung der ansonsten sehr positiven Kritiken in David Ausst.-Kat. 1981, S. 118.
  - 6 So Marmontel in seinen *Mémoires*, siehe ebd., S. 237, Anm. 91.
  - 7 Siehe Fried 1980, S. 154–160.
  - 8 Siehe ebd., S. 155 f.
  - 9 Antoine Schnapper schlägt vor, in dem Thema des Bildes eine Parallele zu dem aktuellen Fall von Thomas Arthur de Lally-Tollendal zu sehen, der ein erfolgreicher Krieger war, indes nach einer großen militärischen Niederlage in Indien gegen die Engländer des Verrats beschuldigt und 1766 hingerichtet wurde. Sein Sohn erreichte unter anderem mit der Unterstützung Voltaires die Wiederaufnahme des Verfahrens, 1778 wurde das Urteil aufgehoben. Siehe Schnapper 1981, S. 60.



Jacques-Louis David  
1748–1825

**Der Schwur der Horatier (Skizze)**  
1784/85

Öl auf Papier auf Leinwand, 41,5 × 52,5 cm  
Paris, Musée du Louvre – Département des  
Peintures, Inv.-Nr. RF47

Jean-Auguste-Dominique Ingres  
1780–1867

nach Jacques-Louis David  
1748–1825

**Der Schwur der Horatier**  
1791–1801

Bleistift, 534 × 695 mm

Bez. unten links „David pinxit“, unten rechts  
„Ingres delineavit“

Paris, Musée du Louvre – Département des Arts  
graphiques, Inv.-Nr. RF5272

Nach dem Erfolg des *Belisar* (vgl. Kat. 36) auf dem Salon von 1781 nahm die königliche Kulturverwaltung Jacques-Louis David in die Liste der Künstler auf, die mit königlichen Aufträgen betraut wurden. Mit diesen Aufträgen sollte die in die Krise geratene Historienmalerei befördert werden, insbesondere sollten dem Betrachter Beispiele tugendhaften Handelns aus der Geschichte vorgeführt werden. David stellte einen in diesem Zusammenhang ausgesprochenen Auftrag jedoch zurück, um zuerst *Andromache beweint den toten Hektor* (Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts) zu vollenden, ein Bild, mit dem er am 6. September 1783 als Vollmitglied in die Pariser Kunstakademie aufgenommen wurde. Danach griff er den Auftrag wieder auf. Das Thema war der römischen Geschichte entnommen, unter Umständen ist bereits eine 1781 datierte Zeichnung *Der siegreiche Horatius kehrt nach der Ermordung seiner Schwester Camille nach Rom zurück* (Wien, Albertina)<sup>1</sup> in Hinblick auf den Auftrag entstanden. Als Thema wurde schließlich festgelegt: „Horatius, der Sieger über die drei Curiatier, der wegen der Ermordung seiner Schwester Camille zum Tode verurteilt

worden ist, wird von seinem Vater verteidigt, als die Likatoren ihn zur Hinrichtung führen, und vom Volk freigesprochen, das von diesem Schauspiel und von dem großen Dienst geführt ist, den er soeben dem Volk erwiesen hat.“<sup>2</sup> Das Thema ist Pierre Corneilles (1606–1684) Tragödie *Horace* (1640) entlehnt, die 1782 in Paris wieder aufgeführt wurde. Darin erzählt Corneille die von Livius (59 v. Chr. – um 17 n. Chr.) überlieferte Geschichte des Konfliktes zwischen Alba Longa und Rom. Um einen Krieg zu vermeiden, bestimmen die Könige der beiden Städte, dass auf jeder Seite drei Krieger für ihre Stadt kämpfen; für Alba werden die drei Curiatier bestimmt, für Rom die drei Horatier. Ein Konflikt zwischen öffentlichen und privaten Interessen zeichnet sich bereits bei dieser Wahl ab, denn die Schwester der Horatier Camille ist mit einem der Curiatier verlobt, Sabine, eine Schwester der Curiatier, ist mit einem der Horatier verheiratet. Zwei Brüder der Horatier kommen in dem Kampf um, indes gelingt es dem jungen Horatius schließlich durch eine List, die drei Curiatier zu besiegen und zu töten. Als bei der Heimkehr seine Schwester Camille ihm den Tod ihres Verlobten vorwirft, erschlägt er sie. Wegen der Tat zum Tode verurteilt, wird er schließlich vom Volk freigesprochen, nachdem sein Vater ihn verteidigt hatte. David fertigte eine zum Teil detailliert ausgeführte Vorzeichnung zu *Der alte Horatius verteidigt seinen Sohn* an (Paris, Musée du Louvre),<sup>3</sup> gab das Projekt aber auf und wählte ein Ereignis, das nicht von Corneille erzählt wird: der Schwur, den die drei Horatier ihrem Vater ablegen, gegen die Curiatier bis zum Tode zu kämpfen. Der Themenwechsel scheint nicht mit der Kulturverwaltung abgesprochen gewesen zu sein, ebenso wenig das deutlich größere Format, das David für sein Gemälde wählte.

Die bildparallel angelegte Szene wird hinterfangen von einer Arkadenarchitektur, die die Einteilung der Komposition aufnimmt, links die schwörenden jungen Horatier, vor der mittleren Arkade der Vater, rechts die Frauen, die sich ihrer Trauer hingeben. Die in der Ausstellung gezeigte Ölskizze bereitet das Gemälde vor und ist im Aufbau der endgültigen Lösung bereits recht nahe.<sup>4</sup> Allerdings nahm David noch einige Veränderungen in der Farbgebung vor, die ihn in der Skizze offensichtlich nicht zufriedenstellte.<sup>5</sup> Den Ausdruck der Mutter der Horatier änderte

er leicht, sie fügt sich in der endgültigen Fassung wie Camille und Sabine niedergeschlagen ihrem Schicksal. Auch vereinfachte er die Arkadenarchitektur. In der Skizze wie auch in einer Vorzeichnung sieht man im Hintergrund der rechten Arkade eine Treppe aufsteigen, zudem einen knappen Ausblick auf den Himmel, in der endgültigen Fassung ersetzte er die Treppe durch eine dunkle Türöffnung. Zwar öffnet sich die rechte Arkade in einen angrenzenden Raum, die Szene wirkt jedoch abgeschlossen.

Das Bild, das während Davids zweitem Romaufenthalt 1784/85 entstand und 1785 in Rom und in Paris mit großem Erfolg ausgestellt wurde, gilt neben dem *Brutus* (Abb. 62) als das Hauptwerk des Künstlers in den 1780er-Jahren. Es bereitet unter vielerlei Gesichtspunkten den *Brutus* vor.<sup>6</sup> In beiden Fällen ist sich die Forschung nicht einig in der Einschätzung der Bildintentionen. Uneinigkeit herrscht vor allem in der Frage, ob die *Horatier* als Ausdruck revolutionärer Ideen zu verstehen sind.<sup>7</sup> Der Schwur war ein beliebtes Thema der vorrevolutionären Zeit, er sollte die Entschlossenheit zur Veränderung, selbst um den Preis des eigenen Todes, unterstreichen und damit die Zurückstellung privater Interessen zugunsten des Gemeinwesens propagieren. Auch die einfache Architektur und der spartanisch ausgestattete Raum können als Zeichen einer revolutionären Gesinnung des Künstlers verstanden werden. Dem steht entgegen, dass es sich bei dem Bild um einen königlichen Auftrag handelte und die königliche Administration wohl kaum ein Werk mit subversivem Gehalt akzeptiert hätte. Wie einige Jahre später bei dem *Brutus* scheint der eigentlich umwälzende Gehalt nicht in der Propagierung revolutionärer Ziele gelegen zu haben, sondern in der Infragestellung allgemein anerkannter Standards. Anders als in der klassischen Historienmalerei verlangt, konstruierte David nicht eine Handlung mit einem Helden, auf den alle Bildakteure reagieren. Das Geschehen ist vielmehr zurückgenommen, insbesondere auch durch eine Beruhigung des emotionalen Ausdrucks der Akteure.<sup>8</sup> Die drei Brüder legen den Schwur, der Unglück über ihre Familie bringen wird, ohne ein Zeichen des Bedauerns oder Zweifels ab, und die Frauen, die die Konsequenzen für ihre Familien voraussehen, geben sich ganz ihrer Trauer hin, ohne aber wirklich auf die



zentrale Aktion zu reagieren.<sup>9</sup> Auch wenn sie sich nicht gegen die Entscheidung auflehnen, stellen sie diese doch durch ihre Trauer deutlich infrage. Damit scheinen auch die für ein Historienbild konstitutiven Helden und die moralische Aussage des Bildes nicht mehr eindeutig benennbar zu sein: Der Betrachter kann sich im Sinne des Gemeinwohls bekennen, er kann aber auch dem Verständnis der Frauen folgen, die die der Entscheidung folgenden Konsequenzen für ihre Familien beklagen. Indes scheint David noch der männlichen Seite den Vorzug zu geben, die Frauen sind nicht selbstständig agierende gleichberechtigte Bildakteure, wie sie dies einige Jahre später im *Brutus* sein werden.

Die Zeichnung von Davids Schüler Jean-Auguste-Dominique Ingres entstand in der Zeit seines Aufenthalts im Atelier seines Lehrers zwischen 1791 und 1801.<sup>10</sup> Sie ist wohl als Vorzeichnung zu einer Reproduktionsgrafik entstanden, mit der Raphael Urbain Massard (1775–1843) beauftragt werden sollte. Einige Hinzufügungen – ein Pflug in der mittleren Arkade und eine Spindel zu Füßen der jungen Frauen, beides nur fein angedeutet – weisen darauf hin, dass die Zeichnung nicht nach dem Originalgemälde (Abb. 66), sondern nach einer vermutlich von Anne-Louis Girodet-Trioson (1767–1824) geschaffenen verkleinerten Kopie angefertigt wurde, die sich heute im Toledo Museum of Art, Ohio, befindet. Die Zeichnung gelangte 1921 als Geschenk des Barons Joseph Raphael Vitta (1860–1942) in die Sammlung des Louvre.

THOMAS KIRCHNER

- 
- 1 Siehe David Ausst.-Kat. 1989, S. 138 f., Kat. 52; zu dem Bild siehe auch Johnson 1989; Johnson 1993, S. 58–66.
  - 2 „Horace, Vainqueur des 3 Curiaces, condamné à mort pour le meurtre de Camille sa sœur, défendu par son Père au moment où les Licteurs l'entraînent au Supplice et absous par le Peuple touché de ce Spectacle et du grand Service qu'il venoit de rendre à sa Patrie.“ Zit. nach David Ausst.-Kat. 1981, S. 136.
  - 3 Siehe David Ausst.-Kat. 1989, S. 140 f., Kat. 53.
  - 4 Siehe David Ausst.-Kat. 1981, S. 138 f., Kat. 33; Triumph und Tod Ausst.-Kat. 1987, S. 370 f., Kat. 113; David Ausst.-Kat. 1989, S. 168, Kat. 68.
  - 5 Zu dem Gemälde siehe ebd., S. 162–167, Kat. 67.
  - 6 Siehe dazu auch den Artikel des Verf. in diesem Katalog.
  - 7 Siehe vor allem Crow 1978; Crow 1985, S. 212–219, 226–229, 235–241, 251–254; Roberts 1993, passim. Eine Zusammenfassung der Diskussion bei Carrier 2006.
  - 8 Siehe Kirchner 1991, S. 351–356.
  - 9 Zu den Geschlechterrollen siehe Bryson 1993, besonders S. 708–710; Gutwirth 2011.
  - 10 Zu der Zeichnung siehe Prat 2004, S. 66, Kat. 2.



Louis-André-Gabriel Bouchet  
1759–1842

### Der Tod des Caton d'Utique 1797

Öl auf Leinwand, 114 × 144 cm

Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Inv.-Nr. PRP 36, MU2 933

Louis-André-Gabriel Bouchet war Schüler Jacques-Louis Davids. Im Jahr 1797 gewann er gemeinsam mit Pierre Bouillon (1776–1831) und Pierre-Narcisse Guérin (1774–1833) den Grand Prix der École des Beaux-Arts, der Nachfolgeinstitution der unter anderem auf Betreiben von David 1793 aufgelösten königlichen Kunstakademie.<sup>1</sup> Thema war der Tod Catos des Jüngeren (95–46 v. Chr.). Der bereits 38-jährige Bouchet hatte schon 1791 im Salon ausgestellt, sodass seine Teilnahme am Grand Prix, die als Abschluss einer akademischen Künstlerausbildung galt, im Jahr 1797 überrascht. Bis zur Auflösung der königlichen Kunstakademie wurde der Gewinn des Grand Prix mit einem Romstipendium honoriert.

Indes konnte im Jahr 1797 keiner der drei Preisträger die Reise dorthin antreten. In den folgenden Jahren erhielt Bouchet zahlreiche offizielle Aufträge für Historienbilder. Den Schwerpunkt seines Œuvres bildeten aber Porträts, darunter auch solche von Napoleon (1769–1821) und Ludwig XVIII. (1755–1824).

Cato der Jüngere oder nach dem Ort seines Todes auch Cato Uticensis genannt, war der Urenkel von Cato dem Älteren (234–149 v. Chr.). Er war ein gesetzestrenger Vertreter der römischen Republik, was ihn immer wieder in Konflikt insbesondere mit dem die Alleinherrschaft anstrebenden Caesar (100–44 v. Chr.) brachte. Im Jahr 49 v. Chr. kam es zum Bürgerkrieg, der zum Ende der Republik führte. Als die Situation für ihn ausweglos geworden und der Sieg Caesars nicht mehr abzuwenden war, gab sich Cato, enttäuscht über das Scheitern seiner Ideale, in der afrikanischen Stadt Utica den Freitod mit dem Schwert. Für die Auslober des Preises, die Vertreter der École des Beaux-Arts, hatte das Thema fraglos auch einen aktuellen Bezug, befand sich doch die junge Republik in einer äußerst schwierigen Phase.

Der Aufbau der prämierten Werke ist recht ähnlich, alle drei Künstler orientierten sich

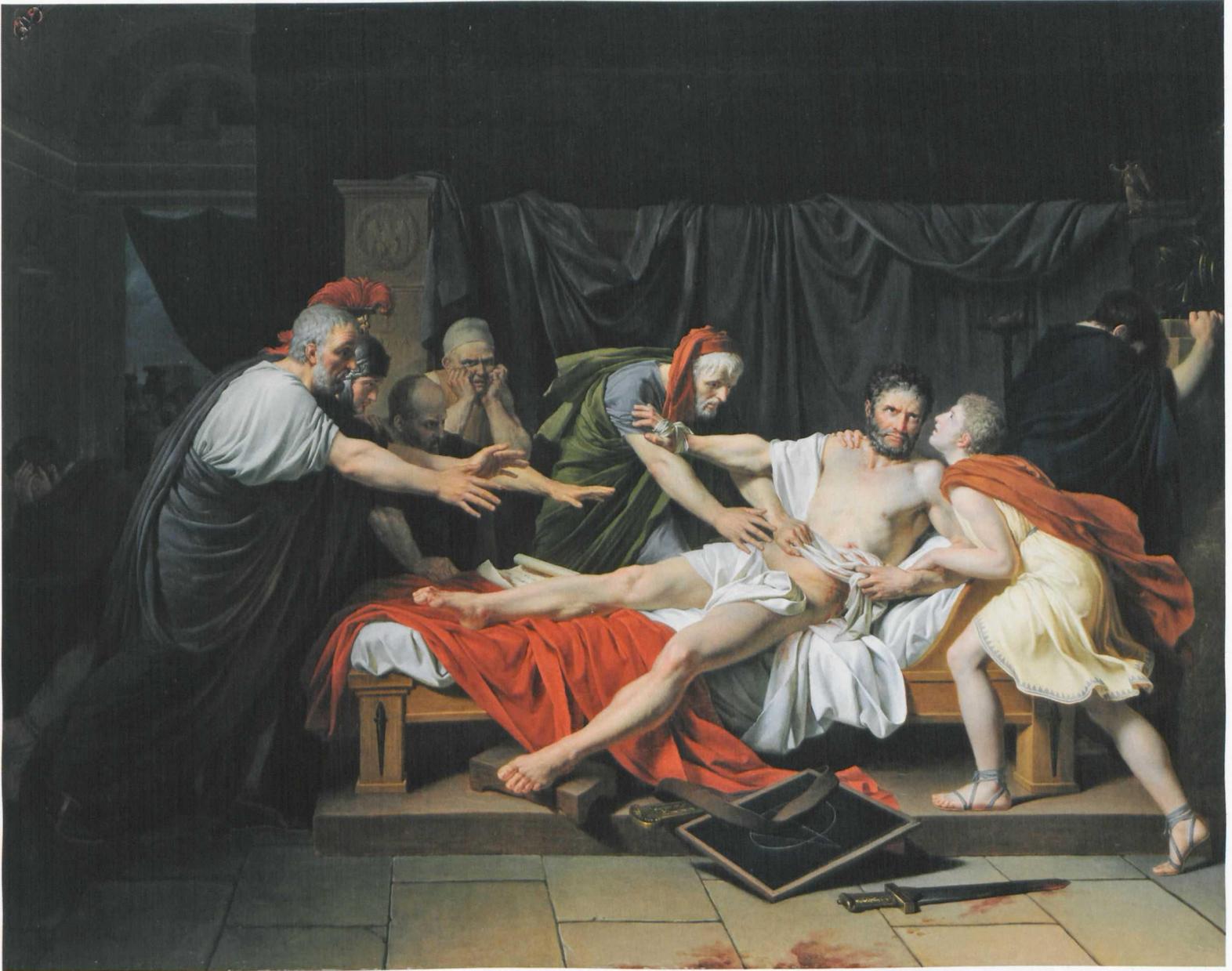
an Nicolas Poussins (1594–1665) *Der Tod des Germanicus* (1627, Minneapolis Institute of Arts) (Abb. 69). In einer bildparallel angelegten, friesartigen Komposition liegt Cato im Todeskampf halb aufrecht auf einem Bett, nachdem er sich kurz zuvor die tödliche Wunde zugefügt hat, wovon das am Boden liegende Schwert und das blutverschmierte Tuch zeugen. Am Fußende des Bettes reagieren einige Personen auf das Ereignis. Die Werke unterscheiden sich indes in der Gestaltung der Figuren und deren Ausdruck. Bemühte sich Bouillon um eine Differenzierung der Ausdrucksformen und damit der Bilderzählung, so verlieh Guérin der Szene eine gesteigerte Dramatik, wenn er die Schmerzen des Cato und die heftigen Reaktionen der anwesenden Personen beschrieb. Bouchet gestaltete die Szene hingegen wesentlich ruhiger. Die Akteure interagieren nicht, vielmehr bewirkt die Reduzierung der emotionalen und körperlichen Bewegungen, die auf den Einfluss Jacques-Louis Davids zurückzuführen ist, eine Statik, die die Szene wie eingefroren erscheinen lässt.

THOMAS KIRCHNER

<sup>1</sup> Siehe Grunhech 1983, S. 126 f.; Grunhech 1986, S. 64–66. Zu Bouchet siehe Musée de Grenoble 1995, S. 80–82.



Abb. 69 Nicolas Poussin, *Der Tod des Germanicus*, 1627, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, The William Hood Dunwoody Fund



Philipp Friedrich Hetsch  
1758–1839

**Der Tod des Konsuls Papirius**  
1795  
(Replik eines Gemäldes von  
1786/87)

Öl auf Leinwand, 105 × 162 cm

Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum,  
Inv.-Nr. Gm 911

Philipp Friedrich Hetsch war Schüler der Stuttgarter Hohen Carlsschule, wo er sich mit Friedrich Schiller (1759–1805) und Johann Heinrich Dannecker (1758–1841) anfreundete.<sup>1</sup> Seine Lehrer waren der Landschaftsmaler Adolf Friedrich Harper (1725–1806) und der Historien- und Hofmaler Nicolas Guibal (1725–1784). Hetsch studierte 1781/82 in Paris, vermutlich bei Joseph-Marie Vien, der 1781 aus Rom zurückgekehrt war, und bei Claude-Joseph Vernet (1714–1789). Bei einem zweiten Parisaufenthalt 1783/84 lernte er Jacques-Louis David kennen. Von der französischen Metropole reiste er weiter nach Rom. Von dort kehrte er 1787 nach Stuttgart zurück, um die Professur für Historienmalerei und Zeichnen nach der Natur an der Hohen Carlsschule zu übernehmen. Nach deren Schließung im Jahr 1794 reiste er ein zweites Mal nach Rom, wo er bis 1796 blieb. 1797 wurde er zum Direktor der herzoglichen Gemäldegalerie in Ludwigsburg ernannt. 1801 folgte die Aufnahme als ordentliches Mitglied in die Berliner Akademie der Künste. 1802/03 reiste Hetsch ein drittes Mal nach Rom, 1808/09 ein drittes Mal nach Paris. Nach beruflichen Enttäuschungen und vermutlich von Depressionen geplagt, gab er 1817 seine künstlerische Arbeit auf.

Zu Beginn seiner Karriere malte Hetsch in einer spätbarocken Manier, die er bei seinen Stuttgarter Lehrern gelernt hatte. Das Zusammentreffen mit Jacques-Louis David im Jahr 1783, den er ein Jahr später in Rom wiedertraf, prägte ihn entscheidend. 1785 konnte er in Rom die Präsentation von dessen *Schwur der Horatier* (Abb. 66, Kat. 37) miterleben. Mit dem *Tod des Konsuls Papirius*, den Hetsch 1786/87 am Ende

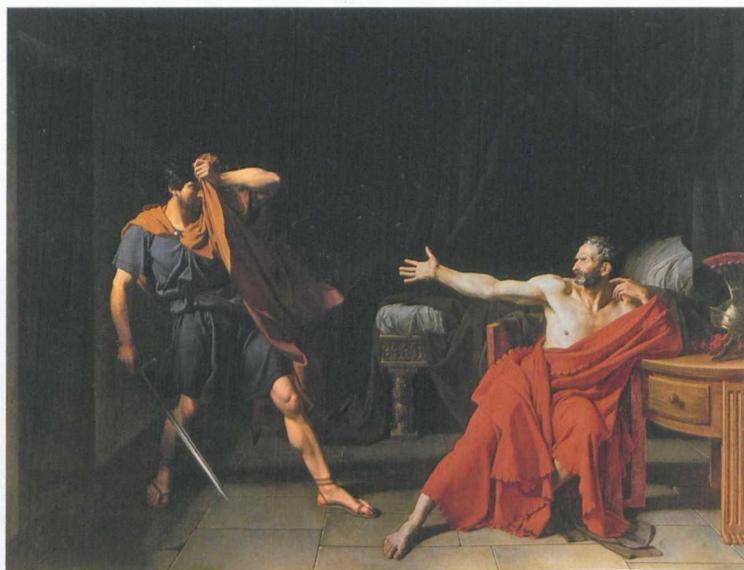


Abb. 70 Jean-Germain Drouais, Marius gefangen in Minturnae, 1786, Paris, Musée du Louvre

seines römischen Aufenthaltes malte, war der stilistische Wandel abgeschlossen, der den Künstler zu einem der führenden Vertreter des Neoklassizismus in Deutschland machte.<sup>2</sup>

Das Ereignis wird von Plutarch (45–120), Livius (59 v. Chr.– 17 n. Chr.) und Valerius Maximus (1. Jahrhundert n. Chr.) berichtet. Mugillanus Papirius gehörte zu den Konsuln, die sich weigerten, Rom zu verlassen, um sich vor den anrückenden Galliern in Sicherheit zu bringen. Stattdessen erwarteten sie regungslos und mit den Zeichen ihrer Würde versehen die Eindringlinge in ihren Häusern. Als ein Gallier Papirius reizte, schlug dieser ihn mit einem Stab, woraufhin er und alle anderen Konsuln erstochen wurden.<sup>3</sup> Das Thema steht für eine Vaterlandsliebe, die selbst den Tod nicht scheut. Der weiß gekleidete Papirius sitzt unbewegt rechts im Bildvordergrund; er scheint in sich gekehrt, hat den Blick gesenkt, ohne auf die aggressive Attacke des aufgebrachten Galliers zu reagieren. Der lediglich mit einer kurzen Hose bekleidete Gallier stürmt erregt auf den alten Mann zu und richtet seinen Degen gegen ihn. Obwohl in einer Bewegung begriffen, wirkt er statisch, ebenso wie der neben ihm stehende zweite gallische Soldat. Auf der linken Seite öffnet sich die Architektur und gibt den Blick in eine Säulenhalle frei. Die ausgestellte, 1795 entstandene, verkleinerte eigenhändige Replik unterscheidet sich von dem heute verschollenen Original in der Kleidung der Gallier und in der Gestaltung der Architektur des Bildhintergrundes. Das Original

befand sich im Besitz des Kammerherren Johann Friedrich von Gemmingen, die Replik wurde 1910 vom Museum erworben, zuvor befand sie sich in Stuttgarter Privatbesitz.<sup>4</sup>

Das Bild ist in dem Pathos, der statischen Gestaltung der Figuren, dem kargen Arrangement und dem bildparallelen Aufbau deutlich von Jacques-Louis Davids *Schwur der Horatier* geprägt. Die Figuren haben etwas Statuarisches und agieren nicht wirklich gemeinsam. Indes unterscheidet sich Hetsch in der harmonischeren Farbgebung von seinem Vorbild. Darüber hinaus wird auf *Marius gefangen in Minturnae* (Paris, Musée du Louvre) (Abb. 70) von Davids Schüler Jean-Germain Drouais (1763–1788) als Referenzwerk hingewiesen, das 1786 in Rom ausgestellt war. Von diesem Werk übernahm Hetsch die Konfrontation eines sitzenden älteren Mannes, der von einem von links herantretenden jungen Mann bedroht wird. Mit seiner stoischen Ruhe greift Papirius indes anders als Marius nicht aktiv in das Bildgeschehen ein.

THOMAS KIRCHNER

- 1 Zur Vita von Hetsch siehe den Artikel von Ruck 2012.
- 2 Zu dem Bild siehe Lammel 1986, S. 163; Freiheit – Gleichheit – Brüderlichkeit Ausst.-Kat. 1989, S. 464, Kat. 368; Schwäbischer Klassizismus Ausst.-Kat. 1993, S. 138–140, Kat. 45. Der Autor des Katalogeintrags geht davon aus, dass Hetsch in Rom lediglich eine Zeichnung zu dem Thema anfertigte, das Gemälde aber erst in Stuttgart entstand, ebd., S. 138.
- 3 Zu dem Ereignis siehe Pauly 1949, Sp. 1070.
- 4 Siehe Braune 1909, S. 208 f., Kat. 911.



Christoffer Wilhelm Eckersberg  
1783–1853

### Odysseus' Rückkehr 1812

Öl auf Leinwand, 60 × 72 cm

Kopenhagen, Statens Museum for Kunst,

Inv.-Nr. KMS 7256

Das Gemälde *Odysseus' Rückkehr* illustriert wortgetreu die Szene im 19. Gesang der *Odyssee*, in der die alte Schaffnerin Eurykleia, die einstige Amme des Odysseus, den Heimgekehrten erkennt, während sie ihm die Füße wäscht.<sup>1</sup> Um seine Ankunft Penelope nicht zu verraten, die in Trauer versunken im Hintergrund sitzt, gebietet er Eurykleia zu schweigen, indem er ihr mit der linken Hand den Mund zuhält, um sie am Sprechen zu hindern, während er sie mit der rechten festhält. In freudigem Schreck hat Eurykleia den Fuß losgelassen, die Waschschüssel ist umgestürzt. Eckersbergs Interesse an Odysseus war sicherlich der Tatsache zuzuschreiben, dass für den Wettbewerb um den Prix de Rome der *École des Beaux Arts* im Jahr 1812 das Thema *Odysseus tötet die Freier*

angesetzt worden war.<sup>2</sup> Jeder angehende Künstler in Davids Schule muss sich zu diesem Zeitpunkt mit Odysseus beschäftigt haben, und die Modelle wurden wahrscheinlich entsprechend ausgewählt und arrangiert. Eckersbergs Tagebuch macht deutlich, dass das Thema bei ihm auf lebhaftes Interesse stieß.<sup>3</sup>

Dieses Gemälde<sup>4</sup> ist stets als Beweis für den Einfluss Davids auf seinen jungen dänischen Schüler gesehen worden. Es zeigt aber darüber hinaus, dass Eckersberg nicht nur von David als Maler lernte. Auf Rat seines Lehrers studierte er auch die Meister des Altertums,<sup>5</sup> denn offensichtlich folgte Eckersberg genau dem Vorbild, das er auf einem Set von zwei römischen Terrakotta-Reliefplatten aus augusteischer Zeit (Abb. 71) gesehen hatte. Die Platten, die in mehreren Sets überliefert sind, wurden in Modeln geformt und gebrannt.<sup>6</sup> Reliefs dieser Art sind nach dem Autoren ihrer Erstpublikation unter der Bezeichnung „Campana-Reliefs“ bekannt.<sup>7</sup>

Auf einem der Reliefs ist die verzweifelte Penelope dargestellt. Unter ihrem Sitz ist ein Korb zu sehen, der mit Wolle zum Weben des Stoffes gefüllt ist, den sie nachts wieder aufzutrennen pflegt. Sobald das Webstück vollendet wäre, müsste sie sich für einen der Freier entscheiden und ihn heiraten. Zwei junge

Dienerinnen kichern über Penelope, nachdem sie den Freiern die Täuschung verraten haben. Auf dem fehlenden rechten Teil der Platte war die treue Eurykleia zu sehen, die eintrat, um ihre Herrin zu trösten. Die Geschichte, wie Penelope die Freier täuschte, der Betrug aber entdeckt wurde, wird von ihr selbst in Gesang 19, Abschnitt 150–161 der *Odyssee* erzählt. Das hier gezeigte Relief ist die einzige überlieferte antike Darstellung von Eurykleia, Penelope und den beiden Dienerinnen.<sup>8</sup>

Auf einer zweiten Platte legt Odysseus seine Hand auf Eurykleias Mund, just als sie aufsteht, um in Jubel auszubrechen und dabei das Wasser verschüttet. Hinter Odysseus steht der Schweinehirt Eumaios, unter seinem Stuhl liegt der treue Hund Argos. Die beiden Reliefs gehören als Pendants zusammen und verbinden in dramatischer Abfolge zwei Szenen miteinander: den Moment, in dem Penelope sich in höchster Not befindet, und den Moment, in dem neue Hoffnung keimt.

Eckersberg verband die beiden Szenen zu einer einzigen Komposition und konzentrierte sich dabei auf die dramatisch ergiebigste, in der Eurykleia den Odysseus wiedererkennt. Die Figuren, wie sie sowohl auf den römischen Reliefs als auch in dem Gemälde erscheinen – Penelope



Abb. 71 Die trauernde Penelope und die Erkennung des Odysseus, 1. Jahrhundert n. Chr., Rom, Museo Nazionale Romano, Musei Capitolini



und die Gruppe mit Eurykleia und Odysseus – sind einander sehr ähnlich. Es gibt jedoch Unterschiede. So lässt Eckersberg Penelopes linken Arm auf ihrem Oberschenkel ruhen, statt auf der Stuhlkante, mit dem Ergebnis, dass die Figur stärker als Silhouette gezeigt werden kann. Sie ist auch deutlich in den Hintergrund gerückt, wodurch perspektivisch Distanz erzeugt wird.<sup>9</sup> Das räumliche Gefüge der Figuren erhält insofern thematische Qualität, als Penelope innerhalb der dramatischen Komposition das Geschehen im Vordergrund verborgen bleibt, während der sich über die Situation versichernde Blick des Odysseus auf Penelope den Raum überbrückt und damit die Entwicklung der Geschichte zwischen den eigentlichen Protagonisten erkennen lässt. Es fällt auf, dass Eckersbergs Odysseus im Vergleich zu den antiken Vorbildern sehr sparsam bekleidet ist, was der Arbeit mit Modellen in Davids Atelier geschuldet sein dürfte.

Was den architektonischen Innenraum „à l'antique“ betrifft, so ist er eine vollständig moderne Erfindung. Vieles davon ist aus Davids *Brutus* (Abb. 62) von 1787 übernommen, wie bereits verschiedentlich bemerkt wurde.<sup>10</sup> Eine stark ins Auge fallende zentrale Position behauptet eine Stele mit einem Relief, das als Verweis auf die Entstehung der Schenkelnarbe des Odysseus eine Eberjagd darstellt.

Eckersberg könnte die Campana-Reliefs sehr wohl während seines Aufenthalts in Paris kennengelernt haben. Eines der fünf bekannten Sets war öffentlich im Cabinet des Médailles in der Bibliothèque Nationale ausgestellt<sup>11</sup> und wurde von dem Kurator des Cabinets, Aubin Louis Millin (1759–1818), in den Jahren 1806 und 1811 publiziert und reproduziert.<sup>12</sup> In seinen beiden Publikationen drückt Millin die Hoffnung aus, sie möchten für Künstler auf der Suche nach einer Einführung in die Kunst der klassischen Antike von Nutzen sein. Vielleicht hat Eckersberg die Platten in der Ausführung von Millin statt im Original gesehen – oder auch beides. Ab dem 15. Jahrhundert wurden Campana-Reliefs als Kunstwerke geschätzt, dies umso mehr, als man sie für antike Modellvorlagen hielt, wodurch sie sich als solche auch für Künstler des europäischen Klassizismus empfahlen.

- 1 *Odyssee*, 19. Gesang, 467–481.
- 2 Grunchev 1983, S. 152 f.; Bramsen 1947, S. 29. Eckersberg hatte früher Interesse an Odysseus gezeigt, vgl. Hannover 1898, S. 31.
- 3 Bramsen 1947, S. 27 f., S. 87 f., S. 92. 1814 schuf er eine Version des Prix-de-Rome-Themas von 1812, heute in Kopenhagen, Den Hirschsprungske Samling, Inv.-Nr. 96.
- 4 Monrad 1990; Østergaard 1991; Danish Painting Ausst.-Kat. 1993, Kat. 18; Hornung 2005; Berman 2007, S. 46; Zu einer vollständigeren Bibliografie siehe <http://soeg.smk.dk/VarkLitteratur.asp?ObjectId=9835>.
- 5 Zu Davids Einfluss siehe Monrad 1990 und Berman 2007, S. 46. Über das Studium antiker Kunstwerke siehe Bramsen 1947, S. 81.
- 6 Rohden/Winnefeld 1911, S. 110 f., S. 252, Tafel XXVIII. Das dort gezeigte Set ist in Rom, Museo Nazionale Romano, Inv.-Nr. 62 750 und 62 751; vgl. Helbig 1969, S. 72 f., Nr. 2164d (E. Simon). Ein vollständig erhaltenes Beispiel der Platte mit Penelope befindet sich in Hannover, Museum August Kestner: Hiller 1972, Abb. 51. Die neueste Studie zu den in Rede stehenden Reliefs ist von Stilp 2005.
- 7 Zu diesen Reliefs: Borbein 1968; Siebert 2011.
- 8 Zur Interpretation der trauernden Penelope siehe Ohly 1957. Zur Identifikation der anderen Figuren siehe E. Simon wie in Anm. 6. Hiller 1972, legt nahe, dass das Bild von Penelope mit Eurykleia auf der Platte eine Skulpturengruppe aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. aufnimmt.
- 9 Insgesamt scheint Davids Vorliebe für friesartige Kompositionen hier wenig Einfluss gehabt zu haben. Vgl. Nykjær 1991, S. 203.
- 10 Monrad 1990, S. 84.
- 11 Zu diesem Set siehe Stilp 2005.
- 12 Millin 1802–1806, Bd. 2, S. 315, Tafel XL (*Odysseus und Eurykleia*), S. 317, Tafel XLI (*Penelope*); Millin 1811, Bd. 1, S. 112, Nr. 642; Bd. 2, Tafel CLXXIV.



Jacques-Louis David  
1748–1825

**Studie für *Leonidas bei den Thermopylen*  
1813**

Federzeichnung laviert mit Gouache,  
209 × 281 mm

Bez. links unten „L. David 1813“

Paris, Musée du Louvre – Département des Arts  
graphiques, Inv.-Nr. INV26080

Jacques-Louis David verfolgte nach der Französischen Revolution nicht nur seine künstlerische Karriere erfolgreich weiter, sondern exponierte sich auch in der Politik. Er zelebrierte sich als ein politisch agierender Künstler, der das Historienbild neu definierte und ihm eine Rolle in der sich nach der Revolution neu formierenden Gesellschaft zuwies, zugleich als ein freies Künstlerindividuum, das nicht – wie im Ancien Régime – den Wünschen eines Auftraggebers verpflichtet ist. Als Anhänger von Maximilien de Robespierre (1758–1794) hatte er für den Tod des Königs gestimmt, weshalb er 1815 nach der Verbannung

Napoleons ins Exil gehen musste. Der Sturz Robespierres brachte David kurzfristig in Schwierigkeiten, jedoch erwies sich der Künstler als sehr anpassungsfähig, bald war er die zentrale Gestalt der napoleonischen Kunstpolitik. Indes entfernte sich diese durch die Hinwendung zur Darstellung zeitgenössischer kriegerischer Ereignisse von seinen künstlerischen Interessen. Mit *Leonidas bei den Thermopylen* (1814, Paris, Musée du Louvre) (Abb. 72) versuchte David noch einmal seine künstlerische Position programmatisch darzulegen, er bezeichnete das Bild als sein bestes Werk. Dabei knüpfte er zum einen an seine Anfänge in den 1780er-Jahren an und reduzierte die Affekte der Akteure auf ein Minimum. In einem Punkt ging er jedoch deutlich darüber hinaus, wenn er seine Figuren, die er in „antiker Nacktheit“ zeigte, nicht nur nach der Vorlage von Skulpturen entwarf, sondern wie Skulpturen gestaltete. Auffallend ist die wiederholte Verwendung von Giambolognas (1529–1608) *Merkur* (1580, Florenz, Museo Nazionale del Bargello) (Abb. 73). Die Strategie, die durch die Lektüre der Schriften Winckelmanns angeregt sein mag, sollte eine Konzentration auf die einzelne Figur und deren Ausdrucksgehalt erlauben. Sie hat indes zur Folge, dass die Figuren isoliert werden und sich nur noch schwerlich zu einem Gesamten zusammen-

fügen. Der Eindruck wird dadurch unterstrichen, dass die Proportionen einzelner Figuren nicht miteinander harmonieren; insbesondere der Leonidas ist zu groß, und auch die räumliche Disposition bleibt unklar.

David wählte ein prominentes Thema der griechischen Geschichte, von dem Herodot (um 484 – um 425 v. Chr.) berichtet. Im Jahr 480 v. Chr. mussten die griechischen Truppen vor der Übermacht des persischen Heeres zurückweichen. Leonidas (508–480 v. Chr.), König von Sparta, gelang es mit einer Nachhut bei den Thermopylen, die persischen Truppen aufzuhalten und damit das griechische Heer zu retten, jedoch kamen Leonidas und seine Soldaten bei den Kämpfen um. Ein Zeitbezug mag bei der Konzeption eine Rolle gespielt haben.<sup>1</sup> Leonidas ist auf der vorderen Bildebene im Zentrum und dem Betrachter unmittelbar gegenüber gezeigt, blickt ihn indes nicht an und scheint das Geschehen um ihn herum nicht wahrzunehmen.<sup>2</sup> Etwas zurückversetzt reichen drei heraneilende Jünglinge einem Kompagnon Kränze, der mit dem Griff seines Schwertes die berühmte Inschrift in den Stein schlägt: „Wanderer, kommst du nach Sparta, so sage, du habest uns hier liegen gesehen, wie das Gesetz es befahl.“<sup>3</sup> Weitere Figuren sind in einzelnen Handlungen auszumachen, fügen sich aber nicht zu einer Gesamthandlung. Auch wenn sich die Komposition in die Tiefe erstreckt, so erscheint das Bild doch wie ein Relief aufgebaut.

Die Entstehung des Gemäldes umfasste einen längeren Zeitraum. Vermutlich stellte David bereits um 1800 erste Überlegungen zu dem Werk an, das er wohl als Gegenstück zu seinen *Sabinerinnen* (1799, Paris, Musée du Louvre) plante. Anfänglich wollte er die Szene wesentlich figurenreicher gestalten (Vorzeichnung in Montpellier, Musée Fabre).<sup>4</sup> In einer zweiten Phase, der die ausgestellte Zeichnung angehört, reduzierte er die Anzahl der Akteure deutlich. Lässt sich bei der ersten Idee noch eine gemeinsame Handlung ausmachen, so ist die schließlich realisierte Komposition auf den zentralen Helden konzentriert, dem weitere Einzelfiguren oder Figurengruppen hinzugefügt sind, ohne dass diese sich aber aufeinander beziehen. Die ausgestellte Zeichnung ist quadriert (die Quadrierung ist durch die Lavierung zum Teil überdeckt) und bereitet den definitiven Zustand des Gemäldes vor.<sup>5</sup> David



Abb. 72 Jacques-Louis David, *Leonidas bei den Thermopylen*, 1814, Paris, Musée du Louvre





Abb. 73 Giambologna, Merkur, 1580, Florenz, Museo Nazionale del Bargello

nahm im Bild nur noch wenige Veränderungen vor, insbesondere erhielt der Baum auf der rechten Seite eine Krümmung, um den Blick auf die Fanfarenbläser zu verbessern.

David scheint im *Leonidas* sein künstlerisches Konzept zu einem gewissen Höhepunkt geführt zu haben. Sein Schüler Étienne-Jean Delécluze (1781–1863) lässt den Künstler in einer Passage zu Wort kommen, die über die Strategie Aufschluss gibt: „[...] ich möchte dieser Szene etwas Gravitätischeres, etwas Ernsthafteres, etwas

Ehrfürchtigeres verleihen. [...] Ich will weder Bewegung noch leidenschaftlichen Ausdruck [...] ich will in diesem Bild das tiefgründige, große und ehrfürchtige Empfinden beschreiben, das die Vaterlandsliebe einflößt. Folglich muss ich alle Leidenschaften daraus verbannen [...]. Ich will versuchen, die theatralischen Bewegungen und Ausdrucksformen beiseite zu legen, denen die Modernen die Bezeichnung ‚Ausdrucksmalerei‘ gegeben haben. In Nachahmung der Künstler der Antike, die es nie versäumten, den Moment

vor oder nach der großen Krise einer Geschichte zu wählen, werde ich den Leonidas und seine Soldaten in Ruhe [...] zeigen.“<sup>6</sup>

David stellte das Bild 1814 gemeinsam mit den *Sabinerinnen* in seinem Atelier aus. Aber anders als in den 1780er-Jahren konnte er mit seinem Bild nicht mehr völlig überzeugen. Die Kritiken fielen unterschiedlich aus, einige bejubelten das Werk, andere standen ihm mit einem gewissen Unverständnis gegenüber. Insbesondere wurde die Nacktheit der Figuren moniert, auch die schwere Lesbarkeit der Narration. Das Bild erschien gefühllos, kalt, ohne Wirklichkeitsbezug. Davids Strategie wurde zunehmend als eine verkrustete akademische Doktrin betrachtet, die es zu überwinden galt. Der Künstler sollte indes auch im Brüsseler Exil an seinem einmal eingeschlagenen Weg festhalten.

THOMAS KIRCHNER

- 1 So schlägt Antoine Schnapper vor, das Thema im Zusammenhang mit den zunehmend ausweglosen kriegerischen Aktivitäten Napoleons zu lesen, siehe David Ausst.-Kat. 1989, S. 215.
- 2 Zu dem Bild siehe Gaehtgens 1984; David Ausst.-Kat. 1989, S. 486–497 (mit einer Rekonstruktion des Entstehungsprozesses), S. 498 f., Kat. 215; Johnson 1993, S. 136–173; Janzing 2007.
- 3 Zit. nach Gaehtgens 1984, S. 215.
- 4 Davids Schüler Étienne-Jean Delécluze berichtet in seiner Biografie Davids ungewöhnlich breit über den Entstehungsprozess des Bildes, siehe Delécluze 1983, S. 218–234, 336–340, 355 f.
- 5 Zu der Zeichnung siehe Triumph und Tod Ausst.-Kat. 1987, S. 375 f., Kat. 117; David Ausst.-Kat. 1989, S. 506 f., Kat. 220.
- 6 „[...] je veux donner à cette scène quelque chose de plus grave, de plus réfléchi, de plus religieux. [...] Je ne veux ni mouvement ni expression passionnée [...] dans ce tableau, je veux caractériser ce sentiment profond, grand et religieux qu’inspire l’amour de la patrie. Par conséquent, je dois en bannir toutes les passions [...]. Je veux essayer de mettre de côté ces mouvements, ces expressions de théâtre, auxquels les modernes ont donné le titre de ‚peinture d’expressions‘. A l’imitation des artistes de l’antiquité, qui ne manquaient jamais de choisir l’instant avant ou après la grande crise d’un sujet, je ferai Léonidas et ses soldats calmes [...]“ Delécluze 1983, S. 225 f.