

Die Historienmalerei galt lange Zeit nicht nur als die bedeutendste künstlerische Gattung, sondern schien auch besonders dazu geeignet, in politischen Kontexten eingesetzt zu werden. Dabei hatte sie der Gründungsvater der neuzeitlichen Kunsttheorie, Leon Battista Alberti, der als erster die Historienmalerei als den Höhepunkt jeglicher künstlerischer Betätigung beschrieb, lediglich als die bildliche



1 | Domenico Ghirlandaio: Die Übergabe der Ordensregeln, 1479–1486, Fresko, Florenz, S. Trinità, Cappella Sassetti

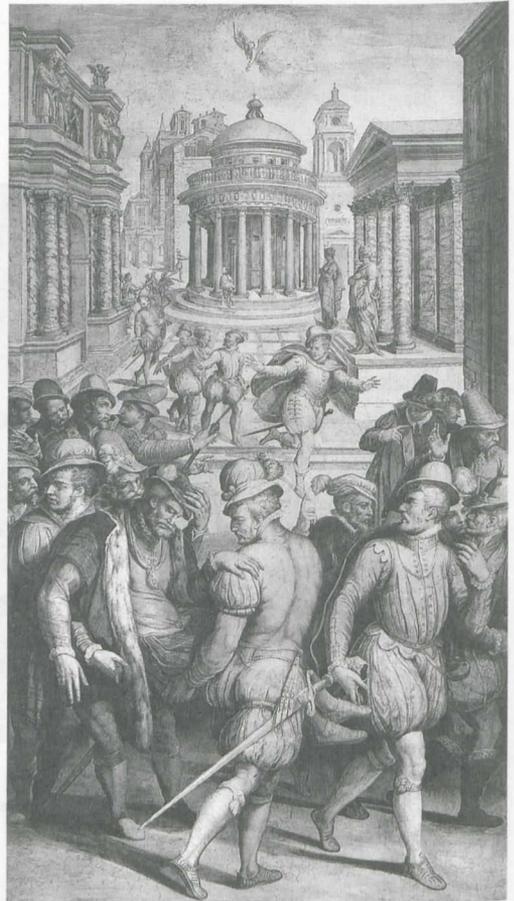
Wiedergabe einer Narration definiert, als die Umsetzung einer Geschichte in Malerei.¹ An eine politische Indienstnahme der Gattung dachte er noch nicht, wie er auch weniger an den mit einem Historienbild zu vermittelnden Inhalten interessiert war. An keiner Stelle äußerte er sich zu dem Text, der in einer Komposition malerisch umgesetzt werden sollte. Alberti definierte die Gattung über deren formale Gestaltung, nicht aber über den Inhalt. Und auch bei der Bestimmung der Aufgabe eines Historienbildes verhielt er sich zurückhaltend: Es solle bewegen und erfreuen, von einer Belehrung des Betrachters, wie sie eine politische Nutzung der Gattung verfolgte, ist noch nicht die Rede.

Die Kunsttheorie nach Alberti hielt sich weiterhin in der Frage einer politischen Inanspruch-

nahme der Historienmalerei zurück. Und doch erfuhr die Gattung sukzessive eine Politisierung und avancierte neben der Monumentalskulptur zum bevorzugten künstlerischen Mittel politischer Selbstdarstellung. Die Entwicklung scheint nicht zu trennen zu sein von der Literarisierung der Historienmalerei. Nach und nach wurde das Horazsche «ut pictura poesis» nicht mehr lediglich im Sinne der Übertragung einer beliebigen Narration verstanden, sondern als die Aufforderung, auf eine bereits literarisch aufbereitete Form einer Handlung zurückzugreifen oder eine Handlung im Sinne der literarischen Diskussionen selbst aufzubereiten.² Von zentraler Bedeutung war in diesem Zusammenhang die aristotelische Poetik, die seit dem frühen 16. Jahrhundert intensiv diskutiert wurde.³ An

ihr orientierten sich alle poetologischen Überlegungen der folgenden Jahrhunderte. Unabhängig von der zentralen, auch von der Kunsttheorie strittig erörterten Frage der Präferenz von Tragödie oder Epos war man sich in Hinblick auf die Figur des Helden einig.⁴ Eine darzustellende Handlung müsse von einem Helden ausgehen oder auf ihn gerichtet sein. Der Held solle für den Betrachter unmittelbar erkennbar sein, zu diesem Zweck müsse er von allen anderen Bildakteuren deutlich abgehoben werden.

Die Historienmalerei orientierte sich nicht nur an den beiden höchsten literarischen Gattungen, sondern darüber hinaus an der Geschichtsschreibung. Der Rückgriff auf diese erlaubte es der Malerei, Ciceros Diktum «*historia magistra vitae*» («die Geschichte als Lehrmeisterin des Lebens») und damit eine erzieherische Aufgabe für sich in Anspruch zu nehmen. Das wiederzugebende Ereignis mußte bedeutsam und auch für spätere Generationen vorbildlich sein. Nun bedeutete die Annäherung an die literarischen Gattungen – die Geschichtsschreibung wurde ebenfalls als eine solche betrachtet –, mit der die Kunst ihre Nobilitierung verfolgte, nicht notwendigerweise eine Politisierung der Historienmalerei, sie bereitete dieser jedoch das Terrain. So entwickelte die Malerei gerade für die Hervorhebung der Figur des Helden vielfältige Formen, die es erlaubten, eine deutliche Hierarchisierung des Bildpersonals vorzunehmen. Die klassische Form einer solchen Hierarchisierung ist die Dreieckskomposition, an deren Spitze die inhaltlich zentrale Person gezeigt wird, aber auch der Goldene Schnitt eignete sich, um eine Person kompositorisch zu betonen.⁵ Darüber hinaus konnten Lichtführung und Farbgebung als Mittel der innerbildlichen Gewichtung dienen. Auch diese Mittel waren nicht notwendigerweise politisch konnotiert, aber sie machten die Historienmalerei für die Politik attraktiv, eigneten sie sich doch



2 | Giorgio Vasari: Der verwundete Hugenottenführer Coligny, 1572–1573, Fresko, Vatikan, Vatikanspalast, Sala Regia

in hervorragender Weise dazu, eine politische Aussage zu transportieren.⁶

In ihrer inhaltlichen Gestaltung ist die Historienmalerei alles andere als homogen. Sie umfaßt die Wiedergabe historischer Ereignisse, wozu auch biblische Geschichten gezählt wurden, mythologischer und literarischer Themen und Allegorien. Und all diese Bereiche wurden auch in politischen Kontexten eingesetzt. Immer wieder wurde überlegt, auch zeitgenössische Ereignisse in einer von der narrativen Historienmalerei entwickelten Form darzustellen. So malte Giorgio Vasari die Sala di Cento Giorni der

Cancellaria in Rom mit Szenen aus dem Leben Papst Pauls III. (1546) und die Sala Regia im Vatikan (1572–1573) mit Szenen zur Bartholomäusnacht aus; das Konzept konnte sich jedoch nicht durchsetzen [Abb. 2]. Nach dem von der Geschichtsschreibung abgeleiteten Selbstverständnis der Historienmalerei durften nur Themen be-



3 | Raffael: Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel, 1511–1512, Fresko, Vatikan, Vatikanspalast, Stanza d'Elidoro

handelt werden, deren vorbildlicher Charakter unumstritten war. Eine zeitgenössische Handlung war jedoch noch nicht in das Buch der Geschichte aufgenommen, konnte daher noch keine Vorbildfunktion beanspruchen und also auch keine Darstellungsform, wie sie die Historienmalerei für die vorbildlichen Handlungen früherer Epochen entwickelt hatte. Erst im 18. Jahrhundert sollte sich dies ändern.⁷ Bis dahin wurden für zeitgenössische Ereignisse, etwa für Schlachten, andere, von der Historienmalerei abweichende Formen verwendet.⁸

Damit stellte sich als zentrales Problem einer im politischen Kontext eingesetzten Historienmalerei, wie zwischen historischer oder fiktionaler Ebene und dem Zeitgeschehen zu vermitteln sei. Wie konnte dem Betrachter klar gemacht werden, daß das historische, religiöse oder literarische beziehungsweise mythologische Ereignis nicht für sich stand, sondern auf die Gegenwart verwies, ja sogar vorrangig eine Aussage über die Gegenwart formulierte? Bis ins frühe 16. Jahrhundert hatte man kein Problem, beide Ebenen in einem Bild zusammenzufügen. So zeigt Ghirlandaio in der Kapelle der Florentiner Familie Sassetti in S. Trinità die Vita des heiligen Fran-

ziskus, Namenspatron des Familienoberhauptes Francesco Sassetti. Dies macht den Zyklus indes noch nicht zu einem Politikum, erst die Verbindung der historischen Szenen mit der Vita des Auftraggebers vollzieht diesen Schritt. Ghirlandaio läßt die Ordensgründung der Franziskaner und die Übergabe der Ordensregeln durch den Papst nicht an ihrem historischen Ort stattfinden, dem Lateranspalast in Rom, sondern in einem weltlichen Rahmen in Florenz, auf der Piazza della Signoria [Abb. 1]. Darüber hinaus wird rechts im Vordergrund der Auftraggeber mit seinem Sohn gezeigt, daneben Lorenzo de' Medici und ein Mitglied der Pucci, einer weiteren wichtigen Florentiner Familie. Eine Verbindung mit den Medici betont zudem die im Vordergrund die Treppe heraufsteigende Gruppe mit dem Humanisten Angiolo Poliziano und seinen Schülern, den Söhnen Lorenzo de' Medicis.

Ort und Zeitpunkt der Aufgabe dieses Konzeptes einer innerbildlichen Vermischung von historischer und zeitgenössischer Ebene zur Verdeutlichung eines politischen Anspruchs lassen sich präzise benennen: die Stanzes des Vatikans um das Jahr 1514. In ihnen entwickelte Raffael sein Konzept einer zunehmend komplexen Historien-



4 | Raffael: Brand des Borgo, 1516–1517, Fresko, Vatikan, Vatikanpalast, Stanza dell'Incendio di Borgo

malerei. In der Stanza d'Eliodoro (1511–1514) folgte er noch dem traditionellen Modell. Im Hauptbild mit der Vertreibung des Heliodor aus dem Tempel ist der Auftraggeber Papst Julius II. in die biblische Szene integriert (Abb. 3) († Papstbildnis). Von links in die Komposition eintretend, scheint er die Flucht des Tempelräubers veranlaßt zu haben und nicht der im Hintergrund nur schwer auszumachende Hohepriester Onias, dessen Gebet eigentlich dazu geführt hatte, daß das Unglück des Tempelraubes abgewendet wurde. In den Wandbildern der anschließenden, nun unter Papst Leo X. ausgemalten Stanza dell'Incendio di Borgo (1514–1517) taucht hingegen der Auftraggeber nicht mehr auf. Der Brand des Borgo bewegt sich nur auf einer Zeitebene; im Hintergrund ist Papst Leo IV. zu sehen, der im 9. Jahrhundert einem Feuer im römischen Stadtteil Borgo durch das Zeichen des Kreuzes Einhalt geboten hatte (Abb. 4). Doch überrascht es, den Helden der Geschichte, der die Rettung vor dem Feuer bewirkte, wiederum lediglich auf der hintersten Raumebene zu finden. So ist auch hier wieder der Auftraggeber die eigentlich zentrale Figur, ohne jedoch selbst dargestellt zu sein, er wird von seinem

Vorgänger und Namensvetter lediglich vertreten. Daß nicht Leo IV., sondern Leo X. der eigentliche Held ist, darauf verweist die Leerstelle in der Mitte der Komposition, die normalerweise dem Helden vorbehalten ist. Der Betrachter hat sich hier den zeitgenössischen Papst vorzustellen.

Der Grund für diesen Wechsel scheint künstlerischer und politi-

scher Natur gewesen zu sein. Die zu Beginn des Jahrhunderts offensichtlich am päpstlichen Hofe diskutierte aristotelische Poetik betonte die Einheit der Zeit als eine zentrale Regel.⁹ Eine Komposition, die auf zeitlich völlig unterschiedlichen Ebenen angesiedelt ist, widersprach dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit; dies galt ebenfalls für die Wiedergabe literarischer Themen, die mit zeitgenössischen Figuren durchmischt ist. Sie verlor ihre Glaubwürdigkeit, eine Gefahr, die gerade bei politisch eingebundenen Kunstwerken vermieden werden mußte.

Die Verpflichtung der Historienmalerei auf das Gesetz der Wahrscheinlichkeit erschwerte jedoch den Verweis von einem historischen oder literarischen Ereignis auf das Zeitgeschehen und damit eine politische Aussage. Wie konnte dem Betrachter nun vermittelt werden, daß das historische oder literarische Ereignis auf einen Gegenwartsbezug hin befragt werden sollte? Wie unterschied sich eine rein historische oder literarische Darstellung von einer solchen, die mit einem Gegenwartsbezug politisch gelesen werden wollte? Eine vergleichsweise einfache und häufig bemühte Form arbeitete weiterhin, wenn

auch in abgemilderter Weise, mit zwei unterschiedlichen zeitlichen Ebenen: Sie überblendete einen historischen Helden mit der Physiognomie einer zeitgenössischen Figur. Auf diese Möglichkeit griff auch Raffael zurück, als er in der Darstellung des Sieges von Papst Leo IV. über die Sarazenen in der Stanza dell'Incendio di Borgo den Papst mit den Zügen Leos X., des Auftraggebers der Ausmalung, zeigte. Und das Gesicht des alten Mannes, der im Brand des Borgo von einem jungen Mann aus den Flammen getragen wird, soll dem Antlitz

von Lorenzo de' Medici ähneln, dem Vater Leos X. Aber auch diese Form genügte eigentlich nicht den strengen Regeln der Historienmalerei, denn auch sie widersprach in der Verbindung zweier zeitlicher Ebenen dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit und lief damit Gefahr, unglaublich zu sein. Hier waren die Kunsttheoretiker wenig kompromißbereit. Es blieben damit im wesentlichen zwei Möglichkeiten zur Verdeutlichung einer politischen Inanspruchnahme der narrativen Historienmalerei: die Entwicklung einer weitestgehend politischen Vorstellungen folgenden Ikonographie und der Verweis mit Hilfe des Kontextes, in den ein Historienbild eingebunden war.

Die politische Ikonographie konzentrierte sich auf eine Reihe von Themen, die sich als beson-



5 | Pietro da Cortona: Die Schlacht bei Arbella, 1643–1647, Fresko, Rom, Palazzo dei Conservatori



6 | Charles Le Brun: Die Schlacht bei Arbella, vor 1669, Öl/Lw., 4,70 x 12,65 m, Paris, Musée du Louvre

ders geeignet erwiesen. Am prominentesten war sicherlich aus dem Bereich von Literatur und Mythologie die Figur des Herkules, der man in nahezu jeder größeren Residenz begegnen kann (♣ Herkules). Von den Göttern boten sich Zeus und Apoll an; aus der Geschichte stach besonders Alexander der Große hervor, aber auch andere antike, zum Teil auch mittelalterliche nationale Größen wurden mit ihren vorbildlichen Handlungen gezeigt (♣ Bildnis, theomorphes). Auf wen nun mit dem jeweiligen mythologischen oder historischen Helden angespielt werden sollte, war meist nur dem Kontext, in den die Werke eingebunden waren, zu entnehmen, und Irritationen waren nicht ganz auszuschließen. So wurde die Grande Galerie des Louvre von Nicolas Poussin mit Szenen aus der Vita des Her-



7 | Pietro da Cortona: Die Göttliche Vorsehung, 1633–1639, Fresko, Rom, Palazzo Barberini

kules (1641–1642) ausgemalt, die auf Ludwig XIII. anspielten. Unter Ludwig XIV. wurde dann überlegt, die Ausmalung fertigzustellen, auch wurde das Herkules-Thema für die Grande Galerie in Versailles diskutiert, beide Male sollte auf den lebenden König angespielt werden. Und auf Ludwig XV. ist schließlich die Decke des Herkules-Saales in Versailles gemünzt.

Über die Deutung eines Gemäldes, darüber, ob es politisch gelesen werden will und auf welche zeitgenössische Person es bezogen werden soll, gibt im Normalfall der Kontext Auskunft. So dürfte Aniello Falcones *Schlacht bei Arbella* (San Marino, Museo di Stato) für eine Kunstsammlung bestimmt gewesen sein und damit keine über das militärische Thema hinausgehende politische Konnotation besessen haben.¹⁰ Pietro da Cortonas etwa gleichzeitig entstandenes Bild gleichen Themas ist hingegen als eine indirekte Glorifizierung seines Auftraggebers, des päpstlichen Feldmarschalls Alessandro Sacchetti, zu



8 | Charles Le Brun: Der König regiert selbst. Der Prunk der benachbarten Mächte, 1678–1686, Öl/Lw., Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, Grande Galerie (Zustand nach der Restaurierung 2004–2007)

lesen [Abb. 5]. Die Verbindung von Auftraggeber und antikem Feldherr geschieht über den gemeinsamen Beruf und den gemeinsamen Vornamen. Bei Charles Le Bruns Bild gleichen Themas besteht zwar keine Namensidentität zwischen antikem Helden und Auftraggeber, dafür verband Ludwig XIV. und Alexander neben ihren kriegerischen Aktivitäten und ihrem jungen Alter insbesondere die Krone [Abb. 6]. So stand für die Zeitgenossen fest, daß Ludwig der neue Alexander sei, bereits bei seiner Geburt hatte die Panegyrik auf eine Verwandtschaft der beiden verwiesen.¹¹

Bilder wie diese argumentieren je nach Betrachter unterschiedlich. Dem Auftraggeber, hier Alessandro Sacchetti oder Ludwig XIV., soll der historische oder literarische Held als Leitbild dienen, an dem er sich zu orientieren habe, um selbst entsprechend große Taten vollbringen zu können; den übrigen Betrachtern soll das Bild vermitteln, daß der Herrscher bereits im Besitz der gezeigten Qualitäten sei und eine entsprechende Verehrung verdiene. Die historischen wie auch die literarischen und mythologischen

Themen bargen indes die Gefahr einer gewissen Beliebigkeit, denn sie waren letztlich jedermann verfügbar.

Ein individuelles, auf eine konkrete Person zugeschnittenes Programm erlaubte hingegen die Allegorie, die zudem den Vorteil besaß, nicht dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit unterworfen zu sein, und damit in hohem Maße den Anforderungen einer Panegyrik genügen konnte. Ein Zweifel daran, daß Pietro da Cortonas Decke im Palazzo Barberini mit der Göttlichen Vorsehung einen Zeitbezug besitzt, kann nicht bestehen: Die Darstellung erlaubt keine andere Deutung [Abb. 7]. Das hochgradig verschlüsselte Deckenbild feiert die Wahl von Urban VIII. zum Papst und erschließt sich nur unter Berücksichtigung seines politischen Gehaltes. Auf den Papst als eigentlichem Gegenstand der Darstellung weisen neben dem räumlichen Kontext seine Wappentiere, die Bienen. Darüber hinaus erlaubte die Allegorie eine innerbildliche Vermischung mit dem Zeitgeschehen. So verbanden Peter Paul Rubens im Medici-Zyklus (1622–1627) und Charles Le Brun in der Decke der Grande Galerie von Versailles Zeitgeschehen und zeitgenössische Akteure mit Allegorien und allegorisch zu verstehenden mythologischen Figuren [Abb. 8]. Der Historiograph der königlichen Kulturverwaltung André Félibien begleitete diese Form der königlichen Selbstdarstellung kunsttheoretisch, indem er, in Abweichung von Alberti, an den Gipfel seiner Gattungshierarchie, noch über die narrative Historienmalerei, die allegorische Einkleidung eines Themas stellte. «Will man noch höher steigen, so muß man die Tugenden der großen Menschen und die erlesensten Geheimnisse in allegorischen Kompositionen unter dem Schleier der Fabel zu verhüllen wissen.»¹² Diese Form besaß zudem den Vorteil, daß sie auch außerhalb des höfischen Kontextes, etwa in der Reproduktionsgraphik, eindeutig zu verstehen



9 | Jacques-Louis David: Die Likatoren bringen Brutus die Leichen seiner Söhne, 1789, Öl/Lw., 323 x 422 cm, Paris, Musée du Louvre

war. Als Problem erwies sich hingegen die nur schwere Entschlüsselung mancher Darstellungen; man versuchte dem mit Beschreibungen zu begegnen, wie sie zu Pietro da Cortonas Decke, zur Medici-Galerie von Rubens und zu Le Bruns Ausmalung der Decke der Grande Galerie unmittelbar nach deren Fertigstellung erschienen. Mit dem 17. Jahrhundert endet die große Zeit der politischen Repräsentation mit Hilfe der Historienmalerei. Die Gattung fiel in eine tiefe Krise, die auch die Selbstdarstellung der Herrscher erfaßte. Die Versuche, die Historienmalerei wieder in ihre alten Rechte zu setzen, wollten nicht fruchten. Erst im Vorfeld der Französischen Revolution wurde ihr wieder eine herausragende Bedeutung zugewiesen, und auch jetzt war diese Bedeutung nicht von einer politischen Inanspruchnahme zu trennen, wenn auch in prinzipiell veränderter Form. Jacques-Louis Davids Gemälde *Die Likatoren bringen Brutus die Leichen seiner Söhne* feiert 1789 nicht mehr den Helden, um dessen Qualitäten einem zeitgenössischen Herrscher zuzuweisen, es verweigert sich einer solchen Lesart, indem die Darstellung die Handlung des Bildhelden in Frage stellt [Abb. 9].¹³ Der Betrachter wird nicht mehr aufgefordert, die

Vorbildlichkeit der Handlung des Brutus als moralische oder politische Norm zu akzeptieren, wie dies bis dahin in entsprechenden Darstellungen der Fall gewesen war, sondern er muß sich entscheiden, welcher der beiden im Bild thematisierten Positionen er sich anschließt: Einerseits ist Brutus zu sehen, der, wenn auch zweifelnd, aus Gründen der Staatsraison seine beiden Söhne hat hinrichten lassen, andererseits werden Mutter und Schwestern der Verurteilten gezeigt, die deren Tod heftig beklagen. Die von David gefundene Form der Historienmalerei ist in einem ganz neuen Sinne politisch, indem sie den Betrachter nicht lediglich zu einem passiven Rezipienten bestimmt, der von einer bestimmten Lesart des Zeitgeschehens überzeugt werden soll, sondern indem sie ihn aktiv in einen Prozeß der politischen Bewußtwerdung einbezieht. Glorifizieren kann diese Form der Historienmalerei indes nicht mehr.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Leon Battista Alberti: *Della pittura*, in: id.: *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, hg. v. Hubert Janitschek, Wien 1877, S. 105, die lateinische Fassung: Leon Battista Alberti: *De pictura*, in: id.: *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, hg. v. Oskar Bätschmann u. Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, S. 256, § 35. Zu Albertis Begriff der Historienmalerei vgl. besonders Michael Baxandall: *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450*, Oxford 1971; Kristine Patz: *Zum Begriff der «Historia» in L. B. Albertis «De pictura»*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49/1986, S. 269–287.
- 2 Zum Diktum «ut pictura poesis» vgl. Renselaer W. Lee: *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting*, New York 1967 (zuerst erschienen in: *Art Bulletin* 22/1940, S. 197–269).
- 3 Eine Bibliographie der Editionen der Aristotelischen *Poetik* bei Lane Cooper u. Alfred Gudeman: *A Bibliography of the Poetics of Aristotle*, New Haven, London u. Oxford 1928; zur Wirkungsgeschichte vgl. Eugene Napoleon Tigerstedt: *Observations on the Reception of the Aristotelian «Poetics» in the Latin West*, in: *Studies in the Renaissance* 15/1968, S. 7–24.
- 4 Vgl. Thomas Kirchner: *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München 2001, S. 191 ff.
- 5 Zur Geschichte der Komposition vgl. Thomas Puttfarcken: *The Discovery of Pictorial Composition. Theories of Visual Order in Painting 1400–1800*, New Haven u. London 2000.
- 6 Vgl. Jutta Held: *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen der Akademie*, Berlin 2001.
- 7 Vgl. Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 36 ff.
- 8 Vgl. Thomas Kirchner: *Paradigma der Gegenwartigkeit. Schlachtenmalerei als Gattung ohne Genrekonventionen*, in: Stefan Germer u. Michael F. Zimmermann (Hg.): *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, München 1997, S. 107–124.
- 9 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, übers. v. Olof Gigon, Stuttgart 1978, S. 30, § 5.
- 10 Vgl. Fritz Saxl: *The Battle Scene without a Hero. Aniello Falcone and his Patrons*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 3/1939–1940, S. 70–87, S. 71.
- 11 Vgl. Kirchner 2001, S. 103 ff.
- 12 André Félibien: *Préface*, in: id. (Hg.): *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris 1668, [S. XV]: «Et montant encore plus haut, il faut par des compositions allegoriques, sçavoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mysteres les plus relevez.»
- 13 Vgl. Stefan Germer u. 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* 9/1986, S. 168–184.