Originalveröffentlichung in: Wiegel, Hildegard (Hrsg.): Italiensehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos, München, Berlin, 2004, S. 73-80

Hubertus Kohle

Aufgeklärte Religion: Jacques Louis Davids *St Roch intercédant la Vierge pour la guérison des pestiférés*

Wenn man sich mit Jacques Louis David auseinandersetzt, dann selten mit dessen Werken mit religiöser Thematik. Der Klassizist steht für Antikenrezeption, Revolution und Herrscherpropaganda, nicht für die christliche Ikonographie. Und dies auch mit einem gewissen Recht, hat er sich doch nur selten und nur in der Frühzeit diesem Themenspektrum gewidmet – in einer heute in Mâcon befindlichen »Kreuzigung« etwa aus dem Jahr 1782 und dem offenbar an Ribera orientierten »Hieronymus« von 1780, heute ebenfalls an marginalem Ort, im kanadischen Quebec, aufbewahrt. Das dürfte mit

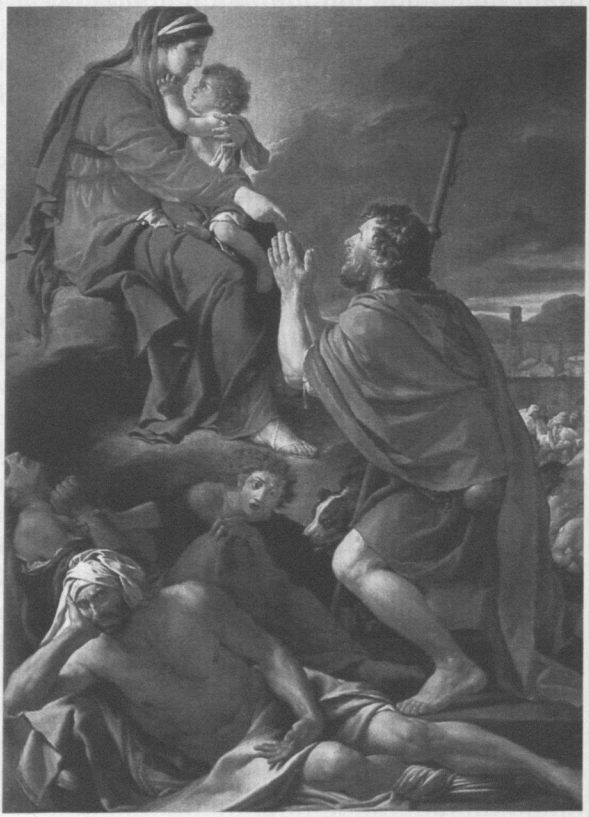

Abb. 1:
Jacques Louis David,
»Rochus, der die Jungfrau
Maria um Hilfe für die
Pestkranken anfleht«, 1780,
Marseille, Musée des Beaux-Arts

historischen wie persönlichen Determinanten zu tun haben: mit einer von Martin Schieder ausführlich analysierten Krise der religiösen Malerei am Ende des *Ancien régime* auf der einen Seite[1] und andererseits mit dem allerdings erst in einer späteren Quelle bezeugten Unwillen des Malers, der keine Einstellung zu einer solchen Szene gefunden habe.

Der »Rochus, der die Jungfrau Maria um Hilfe für die Pestkranken anfleht« (Abb. 1, Tafel 3) stammt – wie der »Hieronymus« – aus dem Jahr 1780. Sowohl religionsgeschichtlich als auch im Hinblick auf die Entwicklung von Davids spezifischem Klassizismus bietet das Bild so viel, daß trotz mangelnder ikonographischer Repräsentativität eine genauere Betrachtung lohnenswert erscheint.

Der gut zweieinhalb mal zwei Meter große, heute im *Musée des Beaux-Arts* von Marseille aufbewahrte »Rochus« ist Resultat eines Auftrags, der im Jahr 1779 von Vertretern der städtischen Gesundheitsfürsorge der französischen Mittelmeerstadt Marseille an Joseph-Marie Vien, den Direktor der *Académie de France* in Rom, gegeben wurde. Dieser leitete ihn an seinen Schüler David weiter. Fertig war das Bild schon im Frühjahr des darauffolgenden Jahres, erreichte die Auftraggeber zu deren Ärger aber erst im Jahre 1782, da es zuvor auf ausdrücklichen Wunsch des *Directeur des bâtiments du roi*, des Comte d'Angiviller, im Pariser Salon gezeigt wurde.

Erinnert wird mit dem Auftrag an ein Ereignis, das die Stadt Marseille und fast die gesamte Provence in den frühen 1720er Jahren mit einer geradezu apokalyptischen Gewalt heimgesucht hatte. Bei der aus Nordafrika eingeschleppten Pest, für die die Hafenstadt Marseille immer schon ein bevorzugtes Einfallstor gewesen war, waren in diesen Jahren mehrere Zehntausend Menschen ums Leben gekommen. Die Katastrophe hatte sich tief in das kollektive Gedächtnis der Provençalen eingeschrieben. Die Ikonographie des Bildes war als solche natürlich gängig. Seit dem späten Mittelalter wurde Rochus als der Helfer bei Pestepidemien angebetet und fungierte als Fürbitter für die an der tödlichen Seuche Erkrankten. Nach seiner Kanonisierung durch Papst Urban VIII. in der Mitte des 17. Jahrhunderts verbreitete sich der Kult des heiligen Rochus dann schnell über ganz Frankreich. Besonders in der Provence wurde er verehrt, wohl auch deswegen, weil er im 14. Jahrhundert in Montpellier geboren worden war.[2]

Auf Davids Bild ist Rochus Teil einer monumentalen Komposition, die aus einer Gruppe von Kranken unten links, ihm selbst in der Mitte rechts und der das Christuskind tragenden Jungfrau Maria oben links besteht. Erkenntlich an Pilgerstab und Pilgergewand, der Pestbeule am Oberschenkel und dem Hund, der ihn in seiner Einsamkeit mit Nahrung versorgt haben soll, als er auf dem Rückweg von der Pilgerreise nach Rom an der Pest erkrankte, ist Rochus damit scheinbar zum anschaulichen Vermittler zwischen Himmel und Erde geworden. Er streckt die hoch erhobenen, gefalteten Hände Maria entgegen, die sich ihrerseits mit einer Handbewegung nach unten wendet, gerührt zudem von der mitleidig-bittenden Geste ihres Sohnes. Farbig sind die Sphären deutlich voneinander abgesetzt. Während Maria in die kanonischen, leuchtend blauen und roten Gewänder gekleidet ist, dominieren schmutzige, meist bräunliche Farben im unteren Teil des Bildes. Sie evozieren in dieser unter dem Einfluß der italienischen Maler des 17. Jahrhunderts entstandenden kontrastreichen Farbigkeit, mit der sich David von den pastelligen Farben seiner von François Boucher geprägten Frühzeit endgültig abwendet, das Leid, das von der auf der Erde wütenden Seuche hervorgerufen wird. Abgesehen von den erkrankten Figuren im Vordergrund verweist darauf auch die Szene im rechten Mittel-

grund, in der der Pest zum Opfer Gefallene abtransportiert werden und andere leblos vor sich hin vegetieren.

Der Reiz des Bildes und seine ausgesprochen intensive Ausstrahlung liegen einerseits in den Vordergrundfiguren, auf die Rochus mit seinem Gebet bezogen ist, andererseits aber vor allem im eigentümlichen Aufbau des Bildes, der dessen Expressivität steigert. Pompeo Batoni, der Führer der klassizistischen Schule in Rom, sollte David im Angesicht dieses Bildes zu seinem Nachfolger ausrufen.[3] Und auch die zeitgenössische Kritik zeigte sich stark beeindruckt von den genannten Figuren – die *Année littéraire* spricht von den »unseligen Opfer(n) der grausamen Geißel, die im unteren Teil des Bildes zu sehen sind«, sie besäßen »einen schmerzlichen und erhabenen Ausdruck, der einem das Herz zerreißt«.[4] Der Kritik hat es insbesondere der Mann mit dem Turban angetan, auf den David selbst offenbar so stolz war, daß er ihn noch zwei Jahrzehnte später, im Anschluß an die turbulenten Ereignisse der Französischen Revolution, nachzeichnete. »Cette figure est une des plus belles qui soient sorties du pinceau de M. David, et peut-être de celui des grands maîtres de l'Ecole française«, jubelt Pierre Chaussard ein Vierteljahrhundert später.[5] Mit einem Gesichtsausdruck, den der Kritiker für »stoisch« hält, der aber gleichzeitig von jeder Hoffnung verlassen scheint, wendet er sich fast vorwurfsvoll an den Betrachter, um ihm sein Leid zu klagen. Auch Denis Diderot, der am Ende seines Lebens David als die große Hoffnung der französischen Schule entdeckt, erwähnt den »riesigen und erschreckenden Pestkranken« im Vordergrund und zeigt sich von diesem fast verstört, glaubt er doch, man fühle sich dem Eindruck nicht gewachsen und fast gezwungen, die Flucht zu ergreifen.[6] In der dunklen Gestimmtheit scheint die Figur sowohl auf die »titanische« Seelenlage des von David sehr bewunderten Michelangelo zurück- als auch auf die Romantik vorauszuweisen: Ohne weiteres könnte man sich ihn auf Théodore Géricaults »Floß der Medusa« vorstellen, einem der romantischen Leitbilder der französischen Schule. Begleitet wird er von kaum weniger ausdrucksstarken Mitleidenden, von denen der eine seinen Schmerz nach oben herausschreit und dabei verzweifelt seine Hände ringt, während ein anderer eines seiner Handgelenke und seine Knie umklammert und dabei entsetzt nach vorne strebt.

Zu der ausdrucksstarken Charakterisierung von Gestik und Physiognomie aber, deren mögliche Quelle in Anton Raphael Mengs' Petersburger Täuferbild von Steffi Roettgen angedeutet wurde,[7] kommt etwas anderes hinzu. Und man wird nicht fehlgehen, darin eine fundamentale Qualität der Kunst Davids und des französischen Klassizismus zu erkennen, die dazu beiträgt, die psychologische Eindringlichkeit der Szene weiter zu erhöhen. Klarmachen kann man sich diesen Sachverhalt, wenn man das Bild Davids mit älteren Beispielen aus der Rochus- und Marienerscheinungs-Ikonographie vergleicht; hier kommen insbesondere italienische Vorbilder in Frage. Es ist bekannt, und ich habe es auch schon angedeutet, daß David bei seinem Italienaufenthalt keineswegs nur an antiken Inspirationsquellen interessiert war, sondern daß er sich vor allem auch von barocken Vorbildern beeindruckt zeigte. Auf der Fahrt nach Rom und in Rom selbst hat er insbesondere nach Bildern aus dem Umkreis der Bologneser Schule gezeichnet. Lohnend ist etwa der Vergleich des Rochus mit Poussins frühem »Maria erscheint dem Heiligen Jacobus« aus der Zeit um 1630 (Abb. 2).[8] Die für Poussins Verhältnisse ausgesprochen bewegte Komposition entsteht durch die Diagonalenabfolge, die den Bildraum als Handlungsraum erschließt. Maria ist die Scharnierstelle, die in ihrer Wendung mit dem

Oberkörper zum knienden Jacobus und mit dem ausgestreckten Arm zu den hinten agierenden Jüngern einen impliziten Erzählzusammenhang herstellt, die Jünger also dem Schutz und der Fürsorge des Jacobus empfiehlt.

Hier zeigt sich schon der entscheidende Unterschied zu David, gleichzeitig auch die Unzulänglichkeit der beliebten Gleichsetzung von Poussinschem Barockklassizismus und vorrevolutionärem Klassizismus. Bei David ist die Abfolge der Diagonalen zwar auf den ersten Blick auch gegeben, aus einem einfachen Grund aber will sie ihre dynamisch-vermittelnde Funktion, die sie bei dem auch für Poussins Verhältnisse ausgesprochen bewegten angeblichen Vorbild noch gehabt hatte, nicht erfüllen. Maria und Rochus sind nämlich so streng bildflächenparallel angeordnet, daß sie gar nicht wirklich kommunizieren. Ihre Hände scheinen sich fast zu berühren, trotzdem agieren sie entschieden aneinander vorbei. Maria zeigt nach unten, aber nicht – wie es nach der Anlage der Komposition zu vermuten wäre – auf Rochus, sondern hinter ihn, wohl auf die Mittelgrundszene. Dadurch wird Maria fast zum Bild im Bilde, eine Entwicklung, die vier Jahrzehnte später in Ingres' »Voeu de Louis XIII« gipfeln wird, in dem der König eher vor einem Bild Raffaels der Madonna zu beten scheint als vor der ihm erscheinenden Gottesmutter selbst. Verschärft wird die Trennung dadurch, daß Rochus so entschieden diesseitig erscheint, keinerlei Heiligkeit ausstrahlt, die ihn zum Vermittler von Immanenz und Transzendenz machen könnte: »Aber das ist ein Armer, der um Almosen bittet, und nicht ein Heiliger und ein christlicher Held«, heißt es in einem aufschlußreichen zeitgenössischen Kommentar.[9] Er reflektiert einen fast kruden »Realismus«, der sicherlich etwas mit der Faszi-

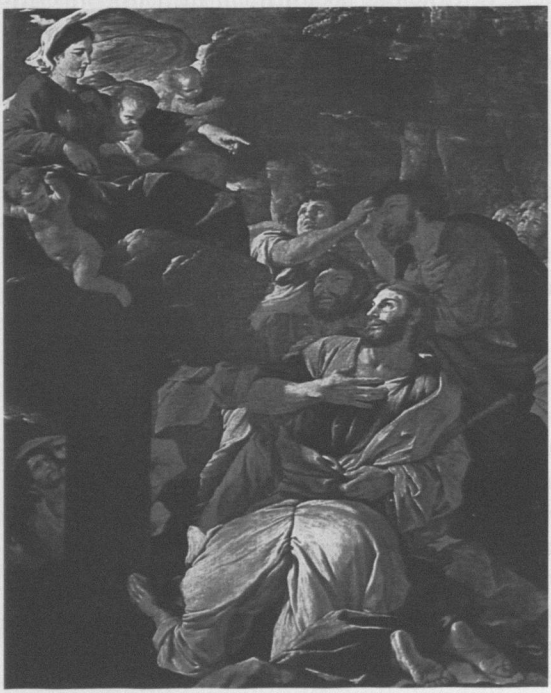

Abb. 2:
Nicolas Poussin,
»Maria erscheint dem
Heiligen Jacobus«, ca. 1630,
Paris, Musée du Louvre

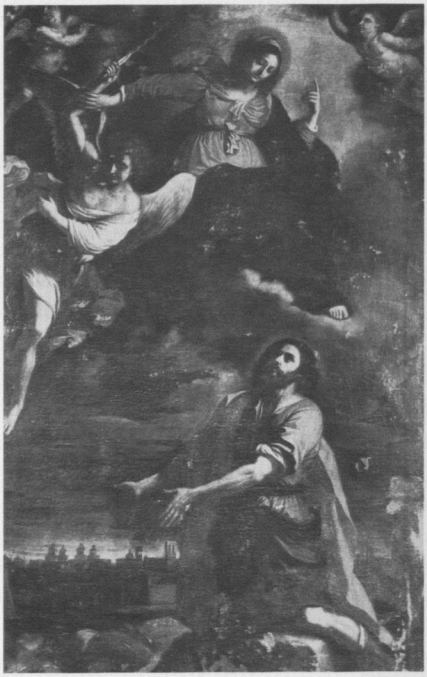

Abb. 3: Benedetto Gennari, »Der heilige Rochus fleht die Gottesmutter an, die Stadt Ferrara von der Pest zu befreien«, 1668, Pinacoteca di Ferrara

Abb. 4: Giovanni Battista Gaulli (Il Bacciccio), »Rochus fleht Maria an«, ca. 1663–66, Rom, Chiesa di S. Rocco

nation für die Caravaggisten zu tun hat, der David gerade in den späten 1770er Jahren in Rom erlegen war. Ich erinnere an den zu Beginn genannten »Hieronymus«.[10]

Der Unterschied in der Erzählweise wird um so deutlicher, wenn man Beispiele aus der eigentlichen Rochus-Ikonographie hinzuzieht. Bei dem Ferrareser Barockmaler Benedetto Gennari ist eine ganze Abfolge der Vermittlungen aufgebaut (Abb. 3). Rochus weist mit pathetischer Geste auf die Kranken und wendet sich gleichzeitig nach oben zu Maria. Diese wiederum hindert den schwertschwingenden Engel am Eingreifen und verweist auf den Herrgott im Himmel, von dem die Rettung abhängen wird. Die Linien laufen durch, aus ihnen resultiert ein stimmiges System der Handlungsvermittlung, welches das dargestellte wunderbare Geschehen zudem als ein glaubhaftes ausweist. Nicht anders im Falle des in Genua geborenen und in Rom wirkenden Giovanni Battista Gaulli, besser bekannt unter dem Pseudonym *Il Bacciccio*, mit dem Arrangement der kaskadierenden Bewegungslinien (Abb. 4): Maria hält ihren Sohn, zusammen wenden sie sich dem bittenden Rochus zu. Dieser verweist auf die Leidenden am Erdboden, die ein diesseitiges Echo auf das himmlische Geschehen darstellen. Maria mit dem Kind spiegelt sich in der kranken oder toten Mutter mit dem eigenen dahinsiechenden Kind. Gerade das zuletzt beschriebene Phänomen ist aufschlußreich: In der Parallelisierung der Figuren und Dispositionen zeigt sich die Bezugnahme von Diesseits und Jenseits, dem Hier und Jetzt ant-

wortet das Jenseits und befreit es dadurch aus Vereinzelung und Sinnlosigkeit. In Davids Bild sucht man vergeblich nach solchen Qualitäten.

Grundsätzlich vergleichbar ist auch das Altarbild, das Peter Paul Rubens für die St.-Martins-Kirche im niederländischen Alost geschaffen hat (Abb. 5). Rochus ist hier auf einer kleinen Brückenkonstruktion halb stehend, halb kniend, in bittender Hinwendung zur Christus-Figur gezeigt. Diese scheint ihn auf die von einem Engel getragene Devise »Eris in peste patronus«, aber auch nach unten zu verweisen, wo er sich um die Kranken kümmern soll. Dort liegen einige Pestkranke, die sich teilweise mit ausgestreckten Armen an die himmlische Szenerie wenden und um Gnade flehen. Bei aller Verzweiflung über das eigene Schicksal aber kann von Hoffnungslosigkeit hier keine Rede sein. In Rochus und Christus haben diese Gestalten ihre Retter entdeckt, ihre Bitten haben in den himmlischen Figuren ein Ziel gefunden. Ziellos aber erscheinen die Kranken bei David. Der eine fixiert den Betrachter in stummem Vorwurf, aber ohne die Erwartung, hier Hilfe zu finden, der zweite ist in einer stürmisch nach vorne gerichteten Bewegung gezeigt, von der gar nicht einzusehen ist, worauf sie abzielt. Und selbst der dritte ist zwar nach oben gewandt, dorthin, wo Maria auf ihrer »Wolkenbank« sitzt, aber trotzdem geht seine Bewegung ins Leere, die Augen sind geschlossen und nicht etwa auf die Gottesmutter gerichtet. Die Wirkung auf den Betrachter ist demnach auch ganz unterschiedlich: Gerade weil bei David die Figuren zwar dicht gedrängt, gleichzeitig aber isoliert sind, gerade weil ihr Streben ins Leere zielt oder unbeantwortet bleibt, wirken sie so erschütternd – erschütternder in jedem Fall als die Rubensschen Pestkranken, deren himmlische Erlösung im Bild durch die enge kompositorische Verzahnung der Sphären anschaulich wird.

Verallgemeinert man das beobachtete Phänomen in Davids »Rochus«, so läßt sich eine Trennung von transzendentem und irdischem Bereich feststellen, die im Zusammenhang mit der für den Klassizismus typischen Handlungsstörung die Autonomie der Sphären impliziert, damit aber auch die Unmöglichkeit, das Diesseits auf das Jenseits zu beziehen, im Jenseits Hilfe und Trost für das Diesseits zu erwarten.[11] Grundsätzlich wird man mit der Vermutung nicht fehlgehen, daß hier ein aufklärerischer Geist weht, der sich religionsgeschichtlich im Frankreich des 18. Jahrhunderts vor allem im Gegensatz von jesuitisch-molinistischer Orthodoxie und augustinisch inspiriertem Jansenismus niedergeschlagen hat. Galt den Jesuiten die Welt als transzendenzdurchsetzt, so neigten die in manchem dem Protestantismus nahestehenden Jansenisten, deren Einfluß in den französischen Parlamenten in den frühen 1770er Jahren zu einem Verbot des Jesuitenordens geführt hatte, dazu, die Sphären getrennt zu halten. Thomas Buser und – im Anschluß an ihn ausführlicher – Martin Schieder haben die Eigenheiten einer derart profanierten religiösen Malerei beschrieben. Buser verweist auf eine frühe und eine spätere Version von Jean Jouvenets »St. Pierre guérissant de son ombre les malades«: Interveniert in der ersten Version noch ein himmlisches Geschehen, das die Heilkraft des Apostels begründen soll, so fällt dieses in der zweiten weg.[12] Schieder zeigt ausführlich die Phänomene auf, die sich vor allem um die Jahrhundertmitte Geltung verschaffen.[13] Insbesondere ist der tendenzielle Wegfall der jenseitigen Sphäre bemerkenswert, die in einem Klima des aufklärerischen Rationalismus und der Skepsis offenbar nicht mehr zu halten war.

In Davids »Rochus« kann davon zunächst keine Rede sein. Im Gegenteil, die Erscheinung der Jungfrau Maria mit ihrem Kind bestimmt die Gesamtkomposition. Und doch

Abb. 5:
Peter Paul Rubens,
»Rochus betet für die Pestkranken«,
1623–26, Alost, St. Martin

ist hier etwas Entscheidendes passiert, insofern keinerlei Kommunikation stattfindet, die einen glaubhaften Ausdruck der christlichen Heilsgewißheit bildet. Historisch formuliert ist hier dem Marienkult, der im Anschluß an den Siegeszug des Jansenismus mit Macht von der katholischen Orthodoxie restituiert wurde, scheinbar ein Dienst erwiesen. Bei genauerem Hinsehen aber ist in der Phänomenologie des Bildes eben dem Anliegen dieser Orthodoxie widersprochen. Dazu trägt auch die Erscheinungsweise der Wolkenbank bei, im Barock Ausweis der Übernatürlichkeit des Geschehens. Weniger nämlich als solche erscheint sie dem Betrachter denn vielmehr als Felsenformation, auf der Maria mit dem Erlösersohn Platz genommen hat, so die Glaubhaftigkeit eines Geschehens erhöhend, das in der Aufklärung entschieden zweifelhaft geworden war. Inwieweit diese Paradoxie intentional formuliert ist oder gar mit dogmatischen Eigenheiten der Auftraggeber in Zusammenhang zu bringen ist, bleibt zu untersuchen. Zu David läßt sich vorläufig nur feststellen, daß er in Rom in einem Klima gearbeitet hat, das stark von jansenistischen Einflüssen durchsetzt war.[14] Ob aber eine solch konkrete Bezugnahme

überhaupt statthaft ist, scheint mir zweifelhaft. Wichtiger wäre mir, zusammenfassend noch einmal festzuhalten, daß erstens wesentliche Eigenheiten des späteren Davidischen Klassizismus im »Rochus« vorweggenommen sind, insofern hier keine organische Einheit des Bildkörpers mehr konstruiert ist. Und daß zweitens die durch die Handlungsstörung bewirkte Isolierung der Figuren, die man gleichzeitig als deren Autonomisierung begreifen kann, ihre Ausdruckskraft entschieden verstärkt.

Anmerkungen

1 Schieder, Martin, Jenseits der Aufklärung. Die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien Régime. Berlin 1997.
2 Vgl. Mollaret, Henri und Jacqueline Brossollet, La peste, source méconnue d'inspiration artistique, in: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Jaarboek 1965, S. 90.
3 Schnapper, Antoine, David. Témoin de son temps. Paris 1980, S. 48.
4 Collection Deloynes, 12/270, S. 460.
5 Chaussard, Pierre, Le Pausanias francais; état des arts du dessin en France, à l'ouverture du XIXe siècle: Salon de 1806, zit. nach Schnapper, Antoine (Hrsg.), Jacques Louis David. 1748–1825. Ausst. Kat. Paris (Grand Palais) 1989. Paris 1989, S. 106.
6 Diderot, Denis, Salon de 1781, in: Adhémar, Jean und Jean Seznec (Hrsg.), Salons. Oxford 1963, Bd. 4, S. 377.
7 Roettgen, Steffi, Mengs, David et le classicisme romain, in: Michel, Régis (Hrsg.), David contre David, 2 Bde. Paris 1983, Bd. 1, S. 59–80, hier S. 71.
8 Brookner, Anita, Jacques Louis David. London 1980, S. 59, bringt diesen Vergleich ebenso. Im weiteren möchte ich aber eher auf die Unterschiede als die Ähnlichkeiten verweisen. Daraus soll sich auch ergeben, daß Brookners Urteil anzuzweifeln ist, Davids Bild sei einem »recognizable Counter-Reformation pattern« verpflichtet.
9 [Anonym], Le Pourquoi ou l'ami des artistes. Genf 1781, S. 27f.
10 Wenn Diderot 1963, wie Anm. 6, S. 377, die eigentümlichen Größenunterschiede der Figuren kritisiert, so vermerkt er indirekt ein ähnliches Phänomen.
11 Hofmann, Werner, Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830. München 1995, S. 29, sieht hier ein Beispiel für die häufig bifokale Organisation des modernen Tafelbildes.
12 Buser, Thomas, Jesuits and Jansenists: Trends in French Religious Art in the Age of Reason, in: Southeastern College Art Conference Review, 11/3, 1988, S. 214–221.
13 Schieder 1997, wie Anm. 1, vor allem S. 227ff. Hier auch schon die Einordnung des Rochus-Bildes (S. 258).
14 Vgl. Dammig, Enrico, Il movimento giansenista a Roma nella seconda metà del secolo XVIII. Rom 1945.