

Hubertus Günther

## Das Urteil des Brutus

### Vom Paradigma der Gerechtigkeit zur aufrührenden Tragödie

Gut einen Monat nach dem Sturm auf die Bastille wurde der Salon von 1789 eröffnet. Das Brutus-Bild, das Jacques-Louis David für den König von Frankreich 1787/88 gemalt hatte, war die Sensation (S. 135, Farbabb. 1).<sup>1</sup> Es löste überschwengliche Begeisterung aus. Ein Bericht über den Salon zeigt, wie tief die Wirkung ging:

*Die Besuchermenge war geringer als in früheren Jahren. Tatsächlich, die Allegorien von Liebe, Portraits von Kurtisanen und Schmeicheleien von Sklaven interessierten uns sehr wenig. Von jetzt an werden uns Brutus, der den Tod seiner Söhne verkündet, oder Decius, der für sein Vaterland stirbt, gefallen und leiten.<sup>2</sup>*

Brutus wurde zum Held der Französischen Revolution. Strassen und ganze Städte benannte man nach ihm. Manche legten ihre christlichen Namen ab und tauschten sie gegen Brutus. Brutus-Büsten wurden auf dem Rostrum der Convention und in allen öffentlichen Gebäuden aufgestellt.<sup>3</sup> Das Papiergeld der Revolution (die «assignats») trug ein Portrait des Brutus.<sup>4</sup> Protagonisten der Revolution wie Marat und Lepelletier verglich man mit Brutus.<sup>5</sup> Um 1793/94 stellte David auf einem Opernvorhang Brutus als Anführer der Vorkämpfer aller Zeiten für die Freiheit des Volkes dar. Zu der Schar gehören unter anderen die beiden Gracchen, Wilhelm Tell, Marat und Lepelletier.<sup>6</sup>

Als die napoleonischen Truppen 1797 den Kirchenstaat erobert hatten, wurde auf dem Kapitol eine Deklaration verlesen, in der sich die Franzo-

<sup>1</sup> Grundlegend: Herbert, 1972; Bättschmann, 1986; Wildenstein, 1973; Germer/Kohle, 1986, S. 168–184; Kat. Ausstlg. Paris 1989/1, S. 194–201 u. Nr. 85f. mit der weiteren Literatur zu dem Brutus-Bild.

<sup>2</sup> Herbert, 1972, S. 64f.

<sup>3</sup> Kat. Ausstlg. Paris 1989/92, Nr. 322; von Halem 1990, übers. 1896, S. 312 (Wildenstein, Dok. 280).

<sup>4</sup> Ettliger, 1967, S. 105–123.

<sup>5</sup> Bonnet, 1986, S. 135.

<sup>6</sup> Herbert, 1972, S. 70f.

sen als Erneuerer der Freiheit stilisierten und die Freiheitshelden der römischen Republik beschworen, allen voran Brutus. Von den hundert antiken Werken, die der Papst damals Frankreich überlassen musste, wurden nur die kapitolinische Brutus-Büste und eine Marmorbüste von Caesars Mörder Brutus ausdrücklich genannt. Die kapitolinische Brutus-Büste bildete den Abschluss der feierlichen Prozession, mit der die aus Rom geraubten Kunstgüter nach Paris gebracht wurden.<sup>7</sup>

Offenkundig hatte David mit dem Brutus-Bild den Nerv seiner Zeit getroffen. Das Werk wurde zur Ikone der Französischen Revolution. Auf dem Salon von 1791 wurde es zusammen mit Davids ›Horatier-Schwur‹ wieder

ausgestellt. Mirabeau liess sich vor ihm portraituren, eine Variante von ihm bildet das Titelbild eines Handbuchs über Revolutionen, das 1794 in Paris erschien (Abb. 1).<sup>8</sup> David wurde mit der Aufgabe betraut, die Bildpropaganda für die Revolution zu besorgen. Robespierre führte bei einer Ansprache vor der gesetzgebenden Versammlung an, dass auf dem Fest der Revolution 1792 drei Nationalhelden gekrönt worden seien: Jean-Jacques Rousseau, Voltaire als der Autor der Tragödie über den älteren Brutus und Jacques-Louis David als der Maler des Brutus-Bildes.<sup>9</sup>

Schon wegen der durchschlagenden Wirkung darf man von vornherein annehmen, dass Davids Brutus-Bild einen politischen Gehalt implizierte.



*Brutus condamné lui même ses deux fils à la mort. et ils eurent la tête tranchée*  
*Rép. Rom. Page 50*

Abb. 1: Anonym, Titelvignette zu Bulard, Brutus ou tableau historique des républiques tant anciennes que modernes, Paris 1794.

<sup>7</sup> Ettliger, 1967, S. 119.

<sup>8</sup> Herbert, 1972, S. 73; Bordes, 1996, S. 69f. u. Nr. 35.

<sup>9</sup> Wildenstein, Dok. 327.

Aber seine Wirkung war durch Ereignisse beeinflusst, die so kaum vorherzusehen waren, als es entstand. Wir wollen das Werk in seinen angestammten Zusammenhang mit der Bildtradition stellen.<sup>10</sup> Dabei soll darauf geachtet werden, warum, wo und wie frühere und zeitgenössische Künstler das Sujet darstellten. Aus diesem Zusammenhang heraus soll der eigentliche Gehalt von Davids Bild betrachtet werden.

Die Geschichte des Lucius Junius Brutus wird von vielen antiken Literaten berichtet oder zitiert, am ausführlichsten von Livius, Dionysios von Halikarnassos und Plutarch.<sup>11</sup> Wir geben sie hier hauptsächlich nach Livius wieder: Der letzte römische König Tarquinius Superbus erwarb den Beinamen «Der Hochfahrende», weil er unrechtmässig, nur mit Gewalt, auf den Thron gelangte und weil er gewaltsam herrschte. Er kam zur Macht, indem er seinen Schwiegervater, den König Servius, umbrachte. Nachdem er den Thron bestiegen hatte, ermordete er viele Senatoren, nahm dem Senat seine angestammten Rechte und brach unbedenklich das Recht, um sich Vorteile zu verschaffen. Er verweigerte sogar dem toten Servius ein Begräbnis. Seine Gattin Tullia überfuhr den Leichnam ihres Vaters auf offener Strasse mit dem Wagen. Der Sohn Sextus Tarquinius schändete mit Gewalt Lucretia, die Ehefrau des Lucius Tarquinius Collatinus. Im ganzen war die Herrschaft des Tarquinius Superbus unrechtmässig, ungerecht und unmenschlich. Dieses Fazit ist als Kontrast zum Brutus-Urteil wichtig.

Nach ihrer Vergewaltigung rief Lucretia ihren Gatten Collatinus, ihren Vater und deren Freunde, berichtete ihnen, was geschehen war, forderte sie auf, das Verbrechen zu rächen, das an ihr begangen war, und erstach sich dann um ihrer Ehre willen. Unter den Freunden befand sich Brutus. Wie Livius will, war er von den Göttern zum Sturz des Tyrannen ausersehen

<sup>10</sup> Eine solche Untersuchung habe ich erstmals angestellt, als das unten behandelte Brutus-Bild Tischbeins wiedergefunden und vom Kunsthaus Zürich erworben wurde. S. hierzu Günther, 1993. Darauf aufbauend legte P. Bordes ausführlich die Geschichte des Sujets dar, ergänzt vor allem um die neuen Forschungen H. Mildenbergers zu den deutschen Malern des 18. Jh.s, aber in der Frühgeschichte des Sujets immer noch mit den gleichen Lücken wie bei meiner ersten Behandlung: Bordes, 1996. Vgl. Bordes, 1988 u. ders.: David, Paris 1988. Vor dem gab es keinen solchen Überblick. Noch 1986 meinte O. Bätschmann in einer Abhandlung über Davids Brutus-Bild: «Vor 1780 wurde die Geschichte des Brutus praktisch nie im Bild dargestellt» (Bätschmann, 1986, S. 149).

<sup>11</sup> Livius, *Ab urbe condita* 2,5,5–8; Dionysios von Halikarnassos, *Urgeschichte der Römer* 5,8; Plutarch, *Publicola* 6.

und plante längst, den unrechtmässigen und ungerechten König mitsamt seiner wüsten Familie zu vertreiben. Er schwor die Männer auf den Umsturz ein, und sie verwirklichten gemeinsam diesen Vorsatz. So führte Brutus das römische Volk zur Freiheit.

Nach dem Sturz des Königs wurden Brutus und Collatinus zu Konsuln gewählt. Die Königstreuen zettelten eine Verschwörung an. Zwei Söhne des Brutus waren daran beteiligt. Das Komplott flog auf. Die Verschwörer einschliesslich der beiden Söhne des Brutus wurden verhaftet. Die Konsuln verurteilten sie zum Tod und wohnten der Vollstreckung des Urteils bei. Vor ihren Augen wurden die Übeltäter mit Ruten gepeitscht und dann enthauptet. Brutus selbst verurteilte seine Söhne und sah ihrer Hinrichtung zu. So demonstrierte er, dass Recht allen anderen Bindungen vorgeht.

Brutus wurde im antiken Rom als «Befreier des Vaterlandes» gefeiert und als Leitfigur für Vaterlandsliebe, republikanische Gesinnung und Gerechtigkeit hingestellt. Republikanisch war dabei ein weiter Begriff, unter dem auch das Kaisertum einbezogen wurde. In erster Linie galt Brutus als derjenige, der das schlechte, das unrechtmässige und ungerechte Regiment durch ein gutes, gerechtes Regiment ersetzte. Das Urteil, das er über seine Söhne fällte, sollte fortan in Rom als Paradigma des gerechten Urteils gelten. Nach Plutarch meinten die Römer, die Erbauung Roms durch Romulus sei nicht eine so grosse Tat wie die Begründung und Befestigung der Freiheit durch Brutus.<sup>12</sup> Valerius Maximus setzte Brutus wirklich Romulus an Bedeutung gleich. Zum Urteil über die Söhne schreibt er: «Er legte seine Rolle als Vater ab, um als Konsul handeln zu können, und wollte lieber kinderlos leben, als sich seiner Aufgabe als staatlicher Strafrichter zu entziehen.»<sup>13</sup>

Allerdings gibt es in der antiken Literatur auch Vorbehalte gegen das grausame Urteil. Sogar Vergil stand ihm zwiespältig gegenüber: «Der Vater wird einst die aufrührerstiftenden Söhne strafen müssen zum Schutz der jungen, strahlenden Freiheit. Unglücklich die Tat, mag sie auch rühmen die Nachwelt. Vaterlandsliebe hat hier triumphiert und masslose Ruhmgier.»<sup>14</sup> Die antiken griechischen Literaten bewerteten das Brutus-Urteil generell anders als die Römer. Sie verklärten die römische Frühzeit nicht so stark wie

<sup>12</sup> Plutarch, *Publicola* 6.

<sup>13</sup> Valerius Maximus, *Facta et dicta memorabilia* 5,8,1: *Exiit patrem, ut consulem ageret, orbisque vivere quam publicae vindictae deesse maluit.*

<sup>14</sup> Vergil, *Aeneis* 6,819–823.

diese, sondern kehrten deren primitive Züge heraus, die Wildheit und Grobheit der frühen Römer und die unmenschliche Grausamkeit ihrer Taten. Dionysios von Halikarnassos leitet seinen Bericht über Brutus damit ein, die Sicht der Griechen gegen diejenige der Römer abzusetzen: «Da ich nun folgende Taten des Konsuls Brutus, hohe und bewundernswürdige, zu erzählen habe, auf die sich die Römer so viel einbilden, fürchte ich, es möchte den Griechen scheinen, ich erzähle Grausames und Unglaubliches ...» Plutarch vergleicht Caesars Mörder Marcus Brutus mit dessen Vorfahren Junius Brutus und stellt heraus, wie unzivilisiert der ältere noch war. Dementsprechend kommentiert er das Urteil: «Aber dieser Brutus hatte, wie die kaltgeschmiedeten Schwerter, einen von Natur harten, durch keine Beschäftigung mit geistigen Dingen gemilderten Charakter, so dass er sich durch seinen Hass gegen die Tyrannen bis zur Hinrichtung seiner Söhne treiben liess.»<sup>15</sup>

Beim Urteil kehren die Griechen den Konflikt zwischen der Gerechtigkeit und der Tötung der eigenen Kinder heraus. Sie achten besonders darauf, wie sich Brutus bei der Hinrichtung verhielt. Plutarch berichtet, dass Collatinus geweint habe und dass Valerius, obwohl er die Verschwörung entdeckt hatte, schwieg, um Brutus die Möglichkeit offen zu lassen, seine Söhne zu begnadigen. Aber Brutus zeigte nach Plutarch und Dionysios von Halikarnassos keinerlei Regung. Plutarch bezeichnet das Urteil als eine Tat, «für die es, ob man sie loben oder tadeln will, schwer ist, den gebührenden Ausdruck zu finden. Denn entweder hatte die Höhe seiner [des Brutus] Tugend seine Seele über jedes Erleiden emporgehoben, oder die Grösse des Leidens raubte ihr das Gefühl. Keins von beiden ist klein noch menschlich, sondern entweder göttlich oder tierisch. Doch erfordert es die Gerechtigkeit, dass das Urteil sich lieber an den Ruhm des Mannes hält, als dass der Kritiker wegen seiner eigenen Schwäche nicht an seine Tugend glaubt.»

Augustinus kritisierte das Brutus-Urteil aus christlicher Warte. Mit Bezug auf Vergil schreibt er, römische Helden wie Brutus und Manlius Torquatus hätten ihre Taten für Freiheit und Ruhmsucht vollbracht, aber für die wahre Freiheit – gemeint ist die Freiheit, die in Gottes Hand liegt – müsse man viel weniger tun.<sup>16</sup> Der Konsul Manlius Torquatus verurteilte den eigenen Sohn zum Tod, weil er seinen Befehl in einer Schlacht gegen die Latiner nicht befolgt hatte. Trotz der Bedenken des Augustinus wur-

<sup>15</sup> Plutarch, Marcus Brutus 1.

<sup>16</sup> Augustinus, De civitate Dei 3,16; 5,18.

den im hohen Mittelalter, seit Johannes von Salisbury und Thomas von Aquin, die antiken Topoi für Brutus als Vorbild für die Treue zu öffentlichen Aufgaben wieder aufgegriffen.<sup>17</sup> Tolomeo da Lucca stellte Brutus als Paradigma altrömischen «Eifers für die Gerechtigkeit» (*zelus iustitiae apud Romanos*) hin.<sup>18</sup>

Besonders in Florenz fand Brutus seit dem 14. Jahrhundert hohe Anerkennung: Dante, Boccaccio, Petrarca und andere, ebenso an der Wende zur Renaissance die Florentiner Staatskanzler Coluccio Salutati und Leonardo Bruni rühmten die Bedeutung des Brutus für Recht und Freiheit.<sup>19</sup> Dante bildet aus einer originären Paraphrase von Livius und Plutarch sogar die Schlussfolgerung, daran, dass die Vaterlandsliebe des Brutus nicht menschlich, sondern göttlich gewesen sei, erweise sich, dass er die göttliche Vorsehung ausgeführt habe.<sup>20</sup>

Als sich Cola di Rienzo 1347 zum Senator aufschwang, um Rom von der päpstlichen Herrschaft zu befreien, begrüßte ihn Petrarca als neuen Romulus und Brutus und stellte ihn sowohl dem älteren als auch dem jüngeren Brutus an die Seite: «Jedes Zeitalter hat seinen Brutus. So sind denn drei dieses Namens in folgender Ordnung zu Ruhm gelangt: Der erste verjagte König Superbus, der zweite tötete Julius Caesar, und der dritte verfolgt die Tyrannen unserer Zeit mit Exil und dem Tod.»<sup>21</sup>

Auch in einem Bildzyklus, den Taddeo di Bartolo 1413/14 im Rathaus von Siena malte, wird der ältere Brutus nur als Befreier von der Tyrannei hingestellt.<sup>22</sup> Das Programm konzipierte vielleicht Leonardo Bruni. Wieder erscheinen die beiden Brutus. Hinzu kommen Tugendhelden der römi-

<sup>17</sup> Moos, P. von: Geschichte als Topik, Hildesheim/Zürich/New York 1988, S. 351ff.; ders.: The Use of Exempla in the Policraticus, in: The world of John of Salisbury, ed. M. Wilks, Oxford 1984, S. 234ff.

<sup>18</sup> Fortsetzung von Thomas von Aquin, *De regimine principum* 3,5, ed. Spiazzi, S. 950.

<sup>19</sup> Baron, 1955, S. 55f., 113–119, 362, 474f., 491f.

<sup>20</sup> Dante, *Convivio* IV 5 (10,12); M. Pastore Stocchi, in: *Enciclopedia Dantesca* I, Rom 1970, S. 711.

<sup>21</sup> *Brief Petrarcas vom Juni 1347 aus Avignon an Cola di Rienzo*. Burdach, K.: *Vom Mittelalter zur Reformation* II:3, Berlin 1912, S. 68; Baron, 1955, S. 119.

<sup>22</sup> Rubinstein, N.: Political Ideas in Sieneese Art: The Frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 21 (1958), S. 179–207. Hansen, D.: Antike Helden als «causae». Ein gemaltes Programm im Palazzo Pubblico von Siena, in: H. Belting/D. Blume (Hgg.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, München 1989, S. 133–148.

schen Frühzeit. Dem älteren Brutus ist die Tugend der *prudentia* zugeordnet, anscheinend weil er den Sturz des Königtums listig vorbereitete. Jenseits des Bereichs der Tugend stehen Caesar und Pompeius mit der Warnung, dass sie die Freiheit zugrunde gerichtet hätten: *libertas Romana perit*.

Aber die geistige Ausrichtung, die in diesen beiden Beispielen zum Ausdruck kommt, bildete die Ausnahme. Der Caesar-Mörder Marcus Brutus war im Mittelalter und in der Renaissance ungleich weniger populär als der ältere Brutus.<sup>23</sup> Gewöhnlich war Caesar hoch angesehen, und der Mord an ihm galt oft als Verrat. Caesar repräsentierte die römische Antike in den Zyklen der Neuf Preux, die im 14. Jahrhundert als Schmuck von fürstlichen Residenzen und bürgerlichen Rathäusern aufkamen. Der ältere Brutus erschien gewöhnlich nicht als Gegner der Monarchie, sondern als Feind jedweder willkürlichen Herrschaft.<sup>24</sup> Brutus stand für Freiheit in Gerechtigkeit. Man hielt Recht und Freiheit für eine Einheit. Brutus galt wie bei den antiken Römern als «Begründer der Freiheit», weil er durch die Vertreibung des Tarquinius Superbus die Freiheit neu hergestellt und sie durch das Urteil über seine Söhne gefestigt habe. In diesem Sinn rühmte ihn Coluccio Salutati:

*Lucretie vindex sapiens non Brutus ut ante  
Regibus expulsis in libertate quirites  
Asserui. pro qua virgis iustaque securi  
Percussi natos, hostemque cadendo peremi.*<sup>25</sup>

Derselbe Salutati bewunderte den älteren Brutus als Inbegriff der Gerechtigkeit und stellte ihm Manlius Torquatus an die Seite, der mit der Verurteilung seines Sohnes ebenfalls die Gerechtigkeit über die Vaterliebe stellte, aber keinerlei Umsturz herbeiführte.<sup>26</sup> Oft stand bei der Bewertung des Brutus das Urteil im Vordergrund. Dante bezieht sich bei seinem Beweis, dass Brutus von Gott ausersehen war, indirekt, aber in Zusammenschau mit der antiken Literatur, offenkundig auf das Urteil.

Als Beschützer oder Rächer der Freiheit (*libertatis vindex*), wie er stereotyp genannt wurde, liess sich Brutus durchaus mit einem fürstlichen und

<sup>23</sup> Grundlegend: Clarke, 1981; Miola, 1985, S. 271–289; Piccolomini, 1991.

<sup>24</sup> Vgl. Bezold, F. von: Republik und Monarchie in der italienischen Literatur des 15. Jahrhunderts, in: Historische Zeitschrift 81 (1898), S. 433–468; Baron, 1955, S. 64ff.

<sup>25</sup> Hankey, 1959, S. 363–365.

<sup>26</sup> C. Salutati, Epist. VII 11; Baron, 1955, S. 154ff.

sogar mit dem päpstlichen Regiment vereinen, wenn dies nur gerecht war, und diese Verbindung spiegelt sogar die Haltung, die damals normal war. Auch ein autokratischer Herrscher oder überhaupt jedwede Regierung konnte, wenn sie nur gut war, als Paradigma der Gerechtigkeit zu Brutus in Beziehung gesetzt werden. Franco Sacchetti stellte 1370 Brutus dem Erzfeind von Florenz, Giangaleazzo Visconti, programmatisch gegenüber.<sup>27</sup> Er sah Giangaleazzo, den Herrn von Mailand, als einen Tyrannen an, von dem die Tugenden geflohen waren. Brutus dagegen erschien ihm als Inbegriff eines guten Herrschers, der sämtliche Tugenden vereinigt. Die Mailänder sahen das nicht alle so. Im Gegenteil rühmte einer aus ihren Reihen seinen Herrn als einen guten Herrscher und verglich ihn in diesem Sinn mit Brutus.<sup>28</sup>

In der Schweiz wurde Wilhelm Tell seit dem Beginn der Renaissance dem älteren Brutus an die Seite gestellt. Der Schweizer Humanist Heinrich Glareanus, ein Freund Zwinglis und des Erasmus, sah in Wilhelm Tell – wie die Florentiner Humanisten nach dem Vorbild der antiken Literatur in Brutus – den Feind der Tyrannen und den Sprecher für die Freiheit vor Gericht.<sup>29</sup> In dem gleichen Sinn formulierte Heinrich Bullinger den Titel seines Brutus-Dramas (1533) «Ein schoen Spil von der Geschicht der edlen Römerin Lucretiae unnd wie der tyrannisch Küng Tarquinius Superbus von Rhom vertriben und sunderlich von der standthafftigkeit Junii Bruti des ersten Consuls zuo Rhom».<sup>30</sup> Wie in Florenz üblich, stellt auch Bullinger das Urteil in den Mittelpunkt. Die Standhaftigkeit, von der sein Stück «besonders» handeln soll, bezieht sich auf das Urteil:

*Es will hiemit kurtz an han gezeygt,  
woruff der gwallt soll syn geneygt:  
Uff gmeynen nutz und dapfferkeit,  
uff fryheit und gerechtigkeit,  
das er soll syn standthafft, ein man,  
der keyn person nit sähe an.*

<sup>27</sup> Sacchetti, F.: *Contro il tiranno di Milano*, in: *Rime di trecentisti minori*, ed. G. Volpi, Florenz 1907, S. 192; Morpurgo, 1933, S. 151.

<sup>28</sup> Bracci, Braccio: *In morte de Gio. Galeazzo Visconti, 1378*; Morpurgo, 1933.

<sup>29</sup> *Brutus erat nobis Gulielmus Tell. Brutus fuit Helvetiorum, nam uti Brutus Romanae libertatis fuit vindex et custos ita Gulielmus Helveticae*. Glareanus, 1516, S. 65.

<sup>30</sup> Schweizerische Schauspiele des 16. Jahrhunderts I, hrsg. von J. Bächtold, Zürich 1890, S. 101–169; Bullinger, 1973; Galinsky, H.: *Der Lucretia-Stoff in der Weltliteratur*, Breslau 1932. Vgl. den Beitrag von Emidio Campi in diesem Band.



Brutus erscheint als Paradigma des gerechten Richters, der ohne Ansehen der Person urteilt und überhaupt frei ist von sachfremden Einflüssen. Brutus antwortet Collatinus auf dessen Bitte, die Söhne zu schonen:

*Recht richten stod den Rädten wol;  
Der Richter niemand's kennen sol.  
Der rodt und gbricht hatt gar keyn fründ,  
Hie gellten nüt umbzüg und fünd,  
Hie soll der arm, als ouch der rych  
Inn allweg gäntzlich gellten glych [...]*

Seit der Zeit Petrarca's kennen wir Darstellungen des älteren Brutus. Da profane Bildwerke viel mehr als sakrale im Lauf der Zeit der Zerstörung ausgesetzt waren, sind nur wenige frühe Beispiele erhalten oder durch Berichte überliefert.

Im Zeichen der Rückbesinnung auf die Antike kamen in Italien die Zyklen der «*Uomini illustri*» auf und verbreiteten sich dann mit der italienischen Kultur über ganz Europa.<sup>31</sup> Sie stellten, gewöhnlich nach dem Vorbild von Petrarca's «*De viris illustribus*» (1338–1353), heldenhafte Persönlichkeiten aus der Frühzeit des antiken Rom dar. Zu ihnen gehörte oft auch der ältere Brutus. Die antiken Helden galten als Beispiele für die Kardinaltugenden und sollten zum Vorbild für Regenten aller Art dienen, für Fürsten wie für gewählte Bürgermeister.

Die Darstellungen der «*Uomini illustri*» sind zuerst in den Palästen von autokratischen Herrschern bezeugt. Soweit überliefert ist, begann die Entwicklung ca. 1370 mit der Ausmalung der Residenz des Francesco da Carrara, des Herrn von Padua.<sup>32</sup> Schon hier war der ältere Brutus vertreten. Dieser Zyklus ist wie die meisten anderen dieser Art zerstört. Als ein spätes Beispiel seien noch die Historienbilder erwähnt, die Herzog Wilhelm IV. von Bayern und seine Gemahlin Jacobea von Baden für ihre Residenz in München malen liessen (1528/29). Hier ist Brutus nicht unter den Helden berücksichtigt. Aber er erscheint als Assistenzfigur bei den Heldinnen. Er sorgt dafür, dass Lucretias Selbstmord gerächt

<sup>31</sup> Grundlegend: Böcker-Dursch, 1973; Joost-Gaugier, 1982, S. 97–115; Donato, 1985, S. 97–154.

<sup>32</sup> Schlosser, J. von: Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des AH Kaiserhauses 16 (1895), S. 183–188.

wird.<sup>33</sup> Er nimmt ihrer Familie den Schwur zur Rache ab, und im Hintergrund wiegelt er das Volk zum Widerstand gegen die Tarquinier auf. Offenbar war es so sicher, dass der Auftraggeber ein guter Herrscher war, dass man nicht zu befürchten brauchte, der Aufstand gegen den König könne auf ihn umgemünzt werden.

Rasch verbreiteten sich die Zyklen der *«Uomini illustri»* auch in bürgerlichen Regierungsräumen, in Rathäusern oder in Zunfthäusern. Das früheste Beispiel ist um 1400 in der sogenannten *«Aula minor»* des Florentiner Rathauses bezeugt.<sup>34</sup> Die Bilder sind zerstört, aber ihre Inschriften wurden überliefert. Darin preist Coluccio Salutati Brutus wegen der Vertreibung der Könige als Begründer der Freiheit und wegen des Urteils als deren Bewahrer. Darauf antwortete Siena nur gut ein Jahrzehnt später mit dem ebenfalls schon angeführten Zyklus, den Taddeo di Bartolo im Palazzo Pubblico malte.

Der Zyklus in der *«Aula minor»* des Florentiner Rathauses hatte nicht die umstürzlerische Tendenz wie derjenige in Siena. Hier erschienen neben sieben Tugendhelden der römischen Frühzeit auch Caesar, Alexander der Grosse und mehrere Kaiser: Augustus, Konstantin, Karl der Grosse. Domenico Ghirlandaio wiederholte 1482 in der *«Sala dei Gigli»* im Palazzo Vecchio eine ähnliche Zusammenstellung.<sup>35</sup> Über Brutus, Mucius Scaevola, Camillus, Decius, Scipio und Cicero malte er Tondi mit Büsten von antiken Kaisern. In Deutschland wurden die Tugendhelden oft mit antiken oder deutschen Kaisern vereint. Ein Beispiel dafür bildet das Rathaus der Freien Reichsstadt Nürnberg.<sup>36</sup> Im grossen Saal malte Dürer 1521 zwölf Tondi mit Tugendhelden der römischen Frühzeit und Kaiser Trajan. Im kleinen Ratssaal stellte Paul Juvenel d.Ä. 1622 deutsche Kaiser, umgeben von Tugenden und römischen Tugendhelden, dar.

<sup>33</sup> Jörg Breu d.Ä., *«Selbstmord der Lucretia»*. München, Bayerische Staatsgemaldesammlungen. Salm, C. A. zu/Goldberg, G.: Katalog II. Alte Pinakothek München, Altdeutsche Malerei. München 1963, S. 202–217; Goldberg, G.: Die Alexanderschlacht und die Historienbilder des bayerischen Herzogs Wilhelm IV. und seiner Gemahlin Jacobea für die Münchner Residenz, München 1983.

<sup>34</sup> Hankey, 1959; Rubinstein, 1981/82, S. 15–18.

<sup>35</sup> Rubinstein, 1981/82.

<sup>36</sup> Tipton, 1996, S. 370–384. Zur markanten Erinnerung an Kaiser und Reich in Nürnberg: Knappe, 1979, S. 159f.

Wenn die ‚Uomini illustri‘ mit spezifischen Tugenden verbunden wurden, stand Brutus wegen des Urteils über seine Söhne normalerweise für die Gerechtigkeit. In der Loggia della Mercanzia in Siena erscheint er zusammen mit vier weiteren römischen Tugendhelden an der Rücklehne einer der Bänke, auf denen die Prioren der Gilde sassen (Antonio Federighi, 1463/64) (Abb. 2).<sup>37</sup> An der Bank gegenüber sind die Kardinaltugenden dargestellt. Brutus sitzt der Justitia gegenüber. Zu seinen Füßen liegen die abgeschlagenen Köpfe der beiden Söhne. Ähnlich ist Brutus gegen Ende des 15. Jahrhunderts auch am Rektorenpalast von Dubrovnik dargestellt.



Abb. 2: Antonio Federighi, Junius Brutus, Siena, Loggia della Mercanzia.

Oft wurde im öffentlichen Raum zur Anschauung gebracht, dass Recht die Grundlage eines Staates bilden solle.<sup>38</sup> Seit dem späten 13. Jahrhundert sind Darstellungen des Jüngsten Gerichts in Rathäusern bezeugt.<sup>39</sup> Schon im 14. Jahrhundert gehörten Allegorien der Justitia anscheinend zur normalen Ausstattung von Rathäusern in Italien, Deutschland und den Niederlanden.<sup>40</sup> In Venedig erscheint die Allegorie der Venezia oft mit Schwert und Waage, den klassischen Attributen der Gerechtigkeit.<sup>41</sup> In der

<sup>37</sup> Hansen, 1987.

<sup>38</sup> Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst, hrsg. von W. Pfister und W. Schild, Köln 1988; Robert, 1993; Jacob, 1994.

<sup>39</sup> Troescher, 1939, S. 139–214.

<sup>40</sup> Lederle Grieger, 1937; Knappe, 1979, S. 155–172; De Ridder, 1989.

<sup>41</sup> Prominente Beispiele: Plastik von 1341 an der Fassade des Dogenpalastes, Bartolomeo Buons Plastik an der Porta della Carta des Dogenpalastes, Jacobello del Fiore Gerechtigkeitsstriptychon von 1421, Jacopo Sansovinos Relief über der Loggetta. Puppi, L.: ‚Rex sum iusticie. Note per una storia metaforica del palazzo dei Dogi, in: I Dogi, Mailand 1982, S. 183–223; Rösch, E. S./Rösch, G.: Venedig im Spätmittelalter 1200–1500, Freiburg/

Schweiz wurde die Allegorie der Justitia gern an Stadtbrunnen dargestellt.<sup>42</sup> Am Gerechtigkeitsbrunnen in Bern (1543) steht die Gerechtigkeit über allen Arten von Regierungen. Zu ihren Füßen verkörpern ein Papst die Theokratie, ein Kaiser die Monarchie, ein Sultan die Autokratie und ein Schultheiss die Republik.<sup>43</sup>

Giotto malte im Palast des Podestà von Florenz (das war der Bargello) eine Allegorie des guten Regiments. Sie ist zerstört, aber Giorgio Vasari gibt eine Beschreibung von ihr.<sup>44</sup> Er nennt sie «Il Comune rubato da molti». Die Regierung war als Richter dargestellt, sitzend, mit einem Szepter in der Hand. Über seinem Haupt erschien eine Waage, deren Balken als Zeichen für ein ausgewogenes Urteil im Gleichgewicht standen. Er war begleitet von den vier Kardinaltugenden: Kühnheit des Geistes, Klugheit im Umgang mit den Gesetzen, Gerechtigkeit mit den Waffen und Mässigkeit im Sprechen. Guido Tarlati, der Bischof und Herr von Arezzo (gest. 1327), liess an dem aufwendigen Grabmal, das er in seiner Kathedrale für sich aufrichten liess, die Allegorie des Guten Regiments zusammen mit einer Allegorie des Schlechten Regiments anbringen (bezeichnet als «IL COMVNE PELATO» und «COMME IN SIGNORIA») (Abb. 3). Zudem sind die Leistungen dargestellt, die der Bischof für Arezzo erbrachte. Die Reliefs wurden von Giotto entworfen und durch zwei Sienser Bildhauer ausgeführt.<sup>45</sup>

Die Gegenüberstellung des Guten und Bösen Regiments wurde in verschiedenen Städten aufgegriffen.<sup>46</sup> Die aufwendigsten und schönsten Bilder dieser Thematik, die bekannt sind, malte Ambrogio Lorenzetti 1337–1339

Würzburg 1991, S. 142ff.; Wolters, W.: Der Bilderschmuck des Dogenpalastes. Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert, Wiesbaden 1983.

<sup>42</sup> Es gab mindestens 17 Gerechtigkeitsbrunnen, davon 12 aus dem 16.–17. Jahrhundert. Robert, 1993, S. 119–122.

<sup>43</sup> Hofer, P.: Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern I. Die Stadt Bern, Basel 1952, S. 314ff.; Kat. Ausstg. Bern 1991, S. 169f.

<sup>44</sup> «In forma di giudice con lo scetro in mano, lo figurò a sedere, e sopra la testa gli pose le balance pari per le giuste ragioni ministrate da esso; aiutato da quattro virtù, che sono la Fortezza con l'animo, la Prudenza con le leggi, la Giustizia con l'armi, e la Temperanza con le parole». Vasari I, 1906, S. 399f.

<sup>45</sup> Ausgeführt von den Gebr. Agostino und Agnolo da Siena, 1330. Vasari I, 1906, S. 434ff.; Morpurgo, 1933, S. 155ff.

<sup>46</sup> Morpurgo, 1933, S. 158ff.



Abb. 3: Agostino und Agnolo da Siena, «Il comune in Signoria» (Das Brutus-Urteil), Grabmal des Guido Tarlati, Arezzo, Dom.

im Rathaus von Siena. Er stellte jeweils eine Allegorie der Regierung und dann eine realistische Szenerie mit deren Auswirkungen dar. Das Gute Regiment wird repräsentiert durch einen Herrscher, den die Tugenden und der Frieden begleiten, und durch Justitia in Gestalt einer Richterin mit einer Waage, von der aus Engel die Guten belohnen und die Bösen durch Enthaupten strafen. Justitia wird von Sapientia, der göttlichen Weisheit, gelenkt. Über ihr, mit den Balken der Waage verbunden, steht das berühmte Bibelwort: *Diligite iustitiam qui indicatis terram.*<sup>47</sup> Diesen Spruch nahmen die Sieneser schon früher als Motto an. Er erscheint an der «Maestà», die Simone Martini 1315 im Palazzo Pubblico malte. Später wurde er in vielen

<sup>47</sup> Weisheit I 1; Dante, Paradiso 18,81.93.

Rathäusern wiederholt. Die Inschriften zu den Darstellungen der Auswirkungen des Guten und Bösen Regiments bekräftigen nochmals die staatstragende Bedeutung der Gerechtigkeit.<sup>48</sup>

Zum Zeichen dafür, dass die Gerechtigkeit zentrale Bedeutung für die Regierung besitzt, nimmt Brutus in der Loggia della Mercanzia in Siena die Mitte unter den Tugendhelden ein. Als Paradigma der Gerechtigkeit konnte er sogar allein die gute Regierung repräsentieren.

Vielleicht hat Giotto auch diesen Bildtyp kreiert. Die Darstellung des Guten Regiments auf dem Grabmal des Guido Tarlati ist in zweierlei Hinsicht ungewöhnlich (Abb. 3). Erstens erscheinen zwei Regenten. Sonst wurde nur einer dargestellt, so auch beim ›Schlechten Regiment‹ auf dem gleichen Grabmal. Wenn die Darstellung für eine freie, von Bürgern regierte Kommune bestimmt gewesen wäre, liessen sich die beiden Regenten vielleicht als Podestà und Capitano del Popolo deuten, aber Tarlati verstand sich allein als Herr von Arezzo. Zu Füßen der Regenten setzt ein Henker dazu an, zwei Delinquenten zu enthaupten. Ungewöhnlicherweise kommt eine Person hinzu, die den älteren von den beiden Regenten, und merkwürdigerweise nur ihn, um Gnade für die Verurteilten bittet. Die Szene wird erst recht plausibel, wenn hier die beiden Konsuln Brutus und Collatinus als Regenten gemeint sind. Die beiden Delinquenten sind dann die Söhne des Brutus, und der Bittsteller bezieht sich auf die antiken Berichte, dass versucht wurde, Brutus von dem schrecklichen Urteil abzuhalten.

An der Wende zur Renaissance, im späten 14. Jahrhundert, erscheint Brutus mehrfach in Mittelitalien als Inbegriff des guten Regenten. Die Zunft der Kaufleute von Siena setzte ihn vor 1392 mit der Waage der Gerechtigkeit und einem Warenballen auf ihr Siegel.<sup>49</sup> Die Zunft der Kaufleute von Perugia empfahl ihn auf ihrer Matrikel von 1403 den Priors zum Vorbild.<sup>50</sup> 1391 wird berichtet, dass die Konsuln der Kaufmannszunft von Siena in ihrem Haus unter einem Bild des Brutus sassen.<sup>51</sup> 1414 wollten die Kauf-

<sup>48</sup> Titel ›Gutes Regiment‹: «L'a dove sta legata la Justitia / Nessuno al Buon Comune / già may s'accorda / Nè tira dritta corda, / Però convien che Tirannia sormonti.» Titel ›Schlechtes Regiment‹: «Per volere el ben propria in questa terra / Sommess' è la Giustizia a Tyrannia.»

<sup>49</sup> Bandini Piccolomini, F.: *L'effigie di Bruto console, segno degli ufficiali della Mercanzia*, in: *Miscellanea storica Senese II*, Siena 1894, S. 124; Morpurgo, 1933, S. 152.

<sup>50</sup> Bombe, W.: *Geschichte der Peruginer Malerei*, Berlin 1912, S. 56; Morpurgo, 1933, S. 152.

<sup>51</sup> Hansen, 1987, S. 87f.: «da piei ala dipentura di Bruto e altre figure».



Abb. 4: Maso di Banco, Brutus als Guter Richter, Florenz, Palazzo dell'Arte della Lana.

leute von Siena in ihrer Kapelle Brutus darstellen. Um 1340–1345 liess die Zunft der Wollweber von Florenz Brutus in ihrem Gerichtssaal malen.<sup>52</sup>

Nur das Fresko der Florentiner Wollweber ist erhalten (Abb. 4). An den drei Hauptwänden des Gerichtssaals sind die Patrone der Zunft, das jüngste Gericht und Brutus dargestellt. Brutus thront mit dem Szepter ähnlich dem Herrscher in Ambrogio Lorenzettis Sieneser Fresko. Die vier Kardinaltugenden, Klugheit, Gerechtigkeit, Stärke und Mässigkeit, beschützen ihn vor Korrupten, Bestechern, Rachedrohenden und Arroganten, denen der schlechte Herrscher auf dem Grabmal des Guido Tarlati wehrlos ausgesetzt ist. In den Kappen des Gewölbes sind nochmals die Kardinaltugenden dargestellt.

Die mittelalterlichen Fürstenspiegel lehren, dass die guten Herrscher alle Kardinaltugenden vereinigen sollen, und dementsprechend wurden sie in der Panegyrik hingestellt.<sup>53</sup> Dieser Topos wurde auf Brutus als Inbegriff

<sup>52</sup> Morpurgo, 1933, S. 141–163; Ruck, 1989, S. 115–131.

<sup>53</sup> Morpurgo, 1933, S. 151f.

eines guten Herrschers übertragen. Das sahen wir bereits am Beispiel Sacchetti's. Auf der oben angeführten Matrikel der Kaufmannszunft von Perugia (1403) heisst es: «Da Bruto primo consolo dei Romani / prudente, giusto, forte e temperato / esempio prenda ciascun consolato.» Im Rathaus der sienesischen Stadt Lucignano zeigt ein Fresko von 1445 Cicero zwischen Mucius Scaevola und Brutus, der Waage und Szepter hält.<sup>54</sup> Eine Inschrift hält den Verteidigern bei Gericht Brutus als Muster aller Kardinaltugenden vor: «Da Bruto p(rimo) Consulo de Romani, justo, prudente, forte e temperato pigli esempio ongni Difensorato.» Ein Dante-Kommentar von 1377/78 leitet den Topos von Brutus als Muster aller Kardinaltugenden aus der Antike ab. Es heisst da, die alten Römer hätten in allen Städten Statuen des Brutus aufgestellt und ihn in deren Inschriften als Verkörperung der Kardinaltugenden zum Vorbild der Konsuln empfohlen.<sup>55</sup> Diese Angabe beruht wohl auf den antiken Berichten, dass inmitten der Statuen der Könige auf dem Kapitol eine Brutus-Statue stand, an der manchmal politische Aufrufe angeheftet wurden.<sup>56</sup>

Besondere Bedeutung wuchs den römischen Tugendhelden und mit ihnen dem älteren Brutus in Rom zu, wo die Antike über die Zeiten hinweg mehr als an jedem anderen Ort des Abendlandes präsent war und noch immer ist. Die eingangs erwähnte kapitolinische Brutus-Büste galt bis ins 19. Jahrhundert allgemein als authentisches antikes Portrait des Brutus.<sup>57</sup> Es handelt sich um eine römische Bronze von eindrucksvoller Strenge der Züge, die heute ins 3. Jahrhundert vor Christus datiert wird. Es hiess, sie habe zu der Brutus-Statue gehört, die in der Antike auf dem Kapitol stand. 1564 schenkte der Kardinal Rudolfo Pio die Büste den römischen Stadtvätern, und sie wurde im Konservatorenpalast aufgestellt.

Die römischen Stadtväter waren nicht so selbständig wie die Regierungen der toskanischen oder umbrischen Städte, die Brutus auf ihren Schild

<sup>54</sup> Rubinstein, 1958, S. 207; Joost-Gaugier, C. L.: Why Janus at Lucignano? Ovid, Dante, St. Augustine and the first King of Italy, in: *Acta Historiae Artium* 30 (1984), S. 109–120.

<sup>55</sup> Morpurgo, 1933, S. 149f.; Ruck, 1989, S. 123f.

<sup>56</sup> Plutarch, Brutus 1 u. 9; Plinius, *Naturalis historia* 33,9; 34,28; Sueton, *Divus Julius* 80,3; Dio Cassius 43,45.

<sup>57</sup> Erstmals brachte Winckelmann Zweifel daran auf, aber er fand zunächst kaum Gehör. Helbig, W.: Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom II, Tübingen 1966, S. 268–270; Haskell, F./Penny, N.: *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven 1981, S. 168f.



hoben. Sie unterstanden dem Papst und mussten dessen Weisungen für die Stadtverwaltung ausführen. Um so aufwendiger inszenierten sie die glanzvolle Zeit, als der römische Senat noch die Welt beherrschte. Die Repräsentationsräume im Piano nobile des Konservatorenpalastes wurden mit heroischen Ereignissen aus der römischen Frühzeit ausgemalt. Dazu gehörte auch das Brutus-Urteil.

Die erste Ausmalung des Konservatorenpalastes schuf Jacopo Ripanda am Anfang des 16. Jahrhunderts.<sup>58</sup> Das «Brutus-Urteil» befand sich in der heutigen «Sala dei Capitani», einem grossen Saal, der an den Hauptsaal anschliesst. Seit dem späten 16. Jahrhundert ist belegt, dass in der «Sala dei Capitani» Gericht gehalten wurde. Diese Funktion erfüllte sie vielleicht auch zu Beginn des Jahrhunderts, jedenfalls wurden damals bereits Notariatsakte in diesem Raum ausgestellt.<sup>59</sup> Ripandas Fresko ist zerstört. Aber seine Erscheinung wird durch ein Lobgedicht auf Papst Leo X. überliefert, das C. Silvanus Germanicus 1521 verfasste. Dort heisst es mit Bezug auf Vergil und Valerius Maximus: «Furchtgebietend sitzt er [Brutus] mit seinem Amtsgenossen auf dem elfenbeinernen Amtsstuhl; wer wird nicht von Entsetzen gepackt, wenn er den unerbittlichen Befehl des Konsuls ansieht? Wie er für die Freiheit des Vaterlandes sein Vatergesicht abgelegt hat, wie er für seine Söhne, die neue Kriege anstifteten, die Strafe fordert und befiehlt, sie öffentlich zu enthaupten.»<sup>60</sup>

Nachdem Michelangelo den Konservatorenpalast umgebaut hatte, erneuerten Tommaso Laureti und Giuseppe Cesari die Ausmalung (1587–1594). Sie ersetzten diejenigen Fresken Ripandas, die inzwischen beschädigt waren, hielten sich anscheinend aber überwiegend an die alten Sujets. Die «Sala dei Capitani» malte Laureti völlig neu aus.<sup>61</sup> Vier Fresken, von denen jedes eine ganze Wand füllt, zeigen das Brutus-Urteil und andere heldenhafte Taten aus der römischen Frühzeit: Horatius Cocles verteidigt den Pons Sublicius, Mucius Scaevola hält seine Hand ins Feuer; dazu kommt der Sieg über die Latiner am Regillus-See.

<sup>58</sup> Brummer, H. H./Janson, T.: Art, literature and politics: An episode in the Roman Renaissance, in: *Konsthistorisk Tidskrift* 45 (1976), S. 79–93; Ebert-Schifferer, 1988, S. 75–218.

<sup>59</sup> Ebert-Schifferer, 1988, S. 101.

<sup>60</sup> Ebert-Schifferer, 1988, S. 206 (S. 464f.).

<sup>61</sup> Pietrangeli, C.: La Sala dei Capitani, in: *Capitolium* 37 (1962), S. 641–648; Tittoni, M. E.: Gli affreschi di Tommaso Laureti in Campidoglio, in: *Roma e l'Antico nell'Arte e nella Cultura del Cinquecento*, Rom 1985, S. 211–234.

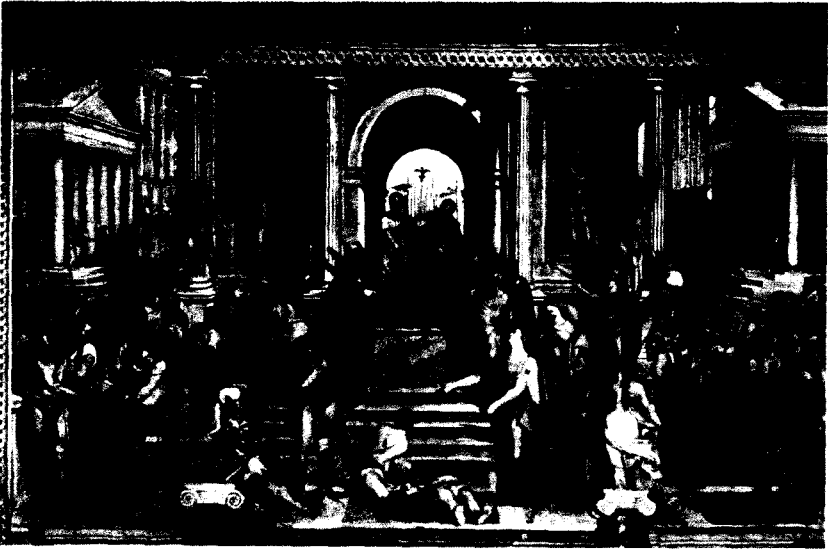


Abb. 5: Tommaso Laureti, Brutus-Urteil, Rom, Konservatorenpalast.

Das ›Brutus-Urteil‹ schmückt die Wand gegenüber dem Haupteingang der ›Sala dei Capitani‹ (Abb. 5). Darunter tagte wohl das Tribunal. Im Hintergrund des Bildes stehen prächtige Bauwerke als Zeichen der Grösse, zu der sich das römische Reich durch seine tugendhaften Helden aufschwang. Das Zentrum nimmt eine Architekturkulisse in der Art eines Triumphbogens ein. Unter deren mittlerem Bogen stehen Brutus und Collatinus. Die Züge des Brutus sind nach der Büste gebildet, die der Kardinal Pio den römischen Stadtvätern schenkte. Die beiden Konsuln gleichen Platon und Aristoteles in Raffaels ›Schule von Athen‹. Im Ganzen ist der Stil des Freskos an Raffael orientiert, aber die formale Ähnlichkeit mit der ›Schule von Athen‹ darf hier wohl auch als indirekter Hinweis auf die Weisheit verstanden werden, die eine gute Herrschaft lenkt. Brutus spricht mit nach vorn weisender Rechter unerbittlich sein Urteil, während Collatinus ihn zu bereden versucht, Gnade vor Recht ergehen zu lassen. Im Vordergrund liegt einer der Söhne bereits enthauptet, während links der Henker im Begriff ist, das Urteil an dem anderen zu vollstrecken. Die Miene des Brutus ist so unbewegt wie in den oben behandelten allegorischen Bildern oder an der Sieneser Loggia della Mercanzia. Eine Gruppe von trau-

ernden Frauen steht der Vollstreckung des Urteils rechts im Vordergrund gegenüber. Sie bringt das Entsetzen über die Szene zum Ausdruck, das C. Silvanus Germanicus schon vor Ripandas Fresko ergriff. Die Idee, klagende Frauen gewissermassen als Kommentar zu einer schrecklichen Situation einzuführen, ist in Raffaels *«Borgo-Brand»* in den Vatikanischen Stenzen vorgebildet und geht letztlich auf Passions-Darstellungen zurück.

Eine derart imposante Darstellung des Brutus-Urteils wie im Konservatorenpalast bildete eine Ausnahme. Das Beispiel wurde, wenn auch nicht ganz so monumental, im neuen Amsterdamer Rathaus aufgegriffen, und das Amsterdamer Beispiel fand wiederum Nachfolge in Holland.<sup>62</sup> Gleich nachdem die nördlichen Niederlande im Westfälischen Frieden ihre volle Unabhängigkeit erlangt hatten, errichtete die Stadt Amsterdam, die den Bund anführte, mit unerhörtem Aufwand ihr Rathaus. Philips Vingboons nahm in seinen Entwürfen für den Bau Elemente vom Konservatorenpalast auf.<sup>63</sup> Der Bezug auf das Kapitol ist nicht zufällig. Der Vergleich mit dem antiken Rom gehörte zur Panegyrik auf das neue Amsterdam.

Die Bedeutung der Rechtsprechung als vornehmster Aufgabe der Regierung tritt im Amsterdamer Rathaus offenkundig hervor:<sup>64</sup> Allegorien von *Justitia*, *Prudentia* und *Pax* sind über der Fassade aufgestellt. Im Blickpunkt des Hauptsaaes (*«Bürgersaal»*) steht eine Allegorie der *Justitia* als Bekrönung der Tür, die zum Gerichtssaal führt. Höchste Bedeutung kam dem Saal des Blutgerichtes, der sog. *«Vierschaar»*, zu, denn das Recht, zum Tode zu verurteilen, stand nur der höchsten Staatsgewalt zu. Es markierte also die volle Unabhängigkeit der Stadt. Die Vierschaar ist der erste Raum des Rathauses. Sie liegt zu ebener Erde noch vor dem Aufgang in die übrigen Repräsentationsräume. Die Bürger konnten durch Fenster von aussen in sie hineinblicken. Den Fenstern gegenüber steht die Bank der Richter. Diese Disposition sollte die Tradition fortsetzen, denn früher wurde in einer offenen Laubenhalle Recht gesprochen, die vor dem alten Rathaus stand.

<sup>62</sup> Verlorenes Gemälde des Jan van Bunnik (Utrecht 1654–1727) über dem Kamin der Schöffenkammer zu Leiden. Houbraken, A.: *De groote Schouburgh der nederlandse konstschilders en schilderessen* (Amsterdam 1718), hrsg. von A. von Wurzbach, Wien 1880, S. 420.

<sup>63</sup> Ottenheim, 1989, S. 111–127. Ich danke Koen Ottenheim für seine Erklärungen zum Amsterdamer Rathaus.

<sup>64</sup> Fremantle, 1959. Zur Ausstattung: Goossens, E.-J.: *Treasure wrought by Chisel and Brush. The Town Hall of Amsterdam in the Golden Age*, Zwolle 1996.



Abb. 6: Artus Quellinus d.Ä., Brutus-Urteil, Amsterdam, Palais op de Dam, Vierschaar.

Artus Quellinus d.Ä. stattete die Vierschaar mit Marmorskulpturen aus (1650–1652).<sup>65</sup> Der Stil der Bildwerke und ihr Programm sind klassizistisch geprägt. In der oberen Zone sollten der Sündenfall und, über den Richtern,

<sup>65</sup> Fremantle, 1959, S. 78–86, 156–160; dies.: The Open Vierschaar of Amsterdam's Seventeenth-Century Town Hall as a Setting for the City's Justice, in: *Oud Holland* 76 (1962), S. 206–234; dies.: Focus on Sculpture. Quellien's Art in the Palace on the Dam, Amsterdam 1979. Zur Regierung von Amsterdam im 17. Jh. vgl. Faber, S./Huisken, J./Lammertse, F.: *Of Lords, who Seat nor Cushion do Ashame. The Government of Amsterdam in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*, Amsterdam 1987.

das Jüngste Gericht dargestellt werden. Dieser in mittelalterlicher Tradition verhaftete Teil des Programms kam nicht zur Ausführung. An der Wand hinter der Richterbank sind drei paradigmatische Urteile dargestellt: das Urteil Salomons zwischen dem Augenopfer des Seleukos und dem Brutus-Urteil (Abb. 6 und 7). Seleukos ist ein legendärer Gesetzgeber aus der griechischen Frühzeit. Er führte das Gesetz ein, Ehebruch mit Blendung zu bestrafen. Sein eigener Sohn beging dann Ehebruch. Um seinem Sohn die Blindheit zu ersparen und doch zugleich das Gesetz zu wahren, liess Seleukos sich selbst und seinem Sohn jeweils ein Auge ausstechen. Die architektonische Gliederung zwischen den Reliefs der Vierschaar nimmt



Abb. 7: Rekonstruktion des ursprünglich geplanten Bildprogramms der Vierschaar, K. Fremantle 1959.

die Gestalt von ionischen Karyatiden an. Auch sie sind auf die Funktion des Raums bezogen, denn sie geben durch den Ausdruck der Trauer den Bericht des Vitruv<sup>66</sup> wieder, dass die Karyatiden ursprünglich die Frauen der Karyaten darstellen, die von den Griechen bestraft wurden.

Das «Brutus-Urteil» in der Vierschaar ist sonderbar konzipiert. Dies fällt im Unterschied sowohl zur Darstellung im Konservatorenpalast als auch zum «Salomonischen Urteil» in der Vierschaar selbst und überhaupt zu der üblichen Disposition von Gerichts-Darstellungen ins Auge. Normalerweise thront oder steht der Richter erhöht inmitten des Bildes und fällt das Urteil, indem er mit seiner Rechten auf den Delinquenten oder das Subjekt seines Urteils (bei Salomon das Kind) weist. Im Vordergrund zu seinen Füßen findet das Geschehen statt, das der Richter bestimmt. Seleukos als

<sup>66</sup> Vitruv 1,1,5.

Richter und Delinquent zugleich sitzt im Relief der Vierschaar inmitten des Bildes, aber unten im Vordergrund.

Quellinus hat Brutus dagegen nicht erhöht im Zentrum seines Reliefs plaziert: Der Hintergrund wird, generell ähnlich wie im Konservatorenpalast, von prächtigen Bauten als Zeichen der Grösse Roms eingenommen. Ebenfalls generell ähnlich wie im Konservatorenpalast findet im Vordergrund die Enthauptung der Söhne und anderer Verschwörer statt. Einer der Söhne ist bereits enthauptet; in der Mitte des Reliefs kniet der zweite, und am rechten Bildrand schwingt der Henker sein Beil, um auch ihn hinzurichten. Hinter dem Henker erscheinen weitere Delinquenten. Ihre Trauer und Angst repräsentieren hier, ähnlich wie die klagenden Frauen im Konservatorenpalast, gewissermassen die Reaktion auf die Szene, die vom Betrachter erwartet wird.

Brutus gibt den Befehl zur Vollstreckung des Urteils. Aber er ist gegenüber der Szene nicht erhöht. Er steht als Pendant zum Henker vorn am linken Bildrand über dem enthaupteten Sohn. Er zeigt ebenso wenig Regung im Gesicht wie in der kapitolinischen Darstellung. Aber seine innere Haltung wird durch Gesten ausgedrückt. Er legt die Hand auf sein Herz zum Zeichen, dass er seinem Gewissen folgt. Es ist die Rechte, die er aufs Herz legt, also diejenige Hand, die bestimmend ist. Den Befehl zur Vollstreckung seines Urteils gibt er nur mit der Linken, der untergeordneten Hand. Hinten inmitten des Reliefs erhebt sich gross ein Monument der römischen Wölfin. Davor thront über der Szene Jupiter mit allen Zeichen seiner Stellung. In der Rechten hält er den Blitz und weist zugleich auf das erhobene Beil des Henkers. Jupiters Herrschaftszeichen sind zusammen mit der Schlange des Sündenfalls und den Schwertern der Gerechtigkeit an der Tür zum Gerichtssaal angebracht.

Im «Brutus-Urteil» der Vierschaar ist es eigentlich Jupiter, der richtet. Brutus selbst führt nur aus, was ihm befohlen ist. Er erscheint hier also in der Rolle des von Gott Erwählten, die ihm Livius und Dante zuweisen.

In deutschen, niederländischen und Schweizer Rathäusern wurde Brutus während der Renaissance noch mehrfach als *zelus iustitiae apud Romanos* dargestellt, aber immer nur in kleinen Bildern, die mit anderen Gerichtsszenen in Verbindung stehen. Meist bevorzugte man Urteile, die nicht ganz so unmenschlich waren. Das Urteil des Salomon wurde am häufigsten dargestellt. Besonders in niederländischen Rathäusern waren auch Beispiele aus dem Mittelalter verbreitet wie die Gerechtigkeit Kaiser Ottos III. oder das

Urteil des Grafen Willem III. von Holland, der einen Landvogt köpfen liess, weil er einen Bauern widerrechtlich ausgebeutet hatte. Unter den beispielhaften Urteilen der Antike wurde seit dem Mittelalter besonders die Milde des Trajan dargestellt, der die Klage einer Witwe erhörte, indem er ihr anstelle ihres getöteten Sohnes den eigenen Sohn als Kind überliess. Schon im Mittelalter, vom «Policraticus», dem Fürstenspiegel des Johannes von Salisbury, bis hin zu Dantes «Göttlicher Komödie», wurde diese Szene als Muster der Gerechtigkeit hoch bewundert. Im Verlauf der Renaissance verbreitete sich in deutschen, niederländischen und Schweizer Rathäusern zunehmend auch die Darstellung anderer beispielhafter antiker Gerichtsszenen wie das Urteil des Seleukos oder das Urteil des Manlius Torquatus, das Ferdinand Bol 1661 für das Ratszimmer der Admiralität im neuen Amsterdamer Rathaus malte.<sup>67</sup>

In Frankreich wurden Regierungssitze manchmal mit Allegorien der Gerechtigkeit geschmückt. Beispielsweise Jean-Baptiste Jouvenet (1649–1717) schuf solche Bilder für das Parlament der Bretagne in Rennes (1694) und für das Parlament der Normandie in Rouen (ca. 1715, zerstört).<sup>68</sup> Noch das eindrucksvolle romantische Bild des Pierre-Paul Proud'hon «Gerechtigkeit und Rache verfolgen das Verbrechen» (1808) war für den Gerichtssaal des Palais de la Justice in Paris bestimmt.<sup>69</sup> Aber die Darstellung von Brutus oder anderen Beispielen der Gerechtigkeit aus der antiken Geschichte blieb in Frankreich selten. Diese Situation ist wohl durch die zentrale Stellung des französischen Königs bedingt. Er galt als das Paradigma der Gerechtigkeit schlechthin.<sup>70</sup> Zum Zeichen dafür hatte er neben dem Szepter die sogenannte Main de la Justice. In diesem Sinn stellte Rubens im Medici-Zyklus die glückliche Regierung der Maria Medici dar (1622). Die Königin ist durch die Attribute der Gerechtigkeit ausgezeichnet. Sie hält in der rechten Hand die Waage und in der linken die Main de la Justice über dem Globus (S. 138, Farbabb. 2).

<sup>67</sup> Stechow, W.: Römische Gerichtsdarstellungen von Rembrandt und Bol, in: *Oud Holland* 46 (1929), S. 134–139.

<sup>68</sup> Jacob, 1994, Taf. 30.

<sup>69</sup> Kirchner, T.: Pierre-Paul Prud'hons «La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime». Mahnender Appell und ästhetischer Genuss, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 60 (1991), S. 541–575.

<sup>70</sup> Hanley, S.: *Le «Lit de Justice» des Rois de France*, Paris 1991; Brown, E. A. R./Famiglietti, R. C.: *The Lit de Justice. Semantics, Ceremonial and the Parlement of Paris 1300–1600*, Sigmaringen 1994; Robert, 1993, S. 115–118.

Als Sujet für private Bilder kommt Brutus bis zum 18. Jahrhundert nur auf italienischen Cassoni der Frührenaissance vor, den Truhen, die noble Frauen mit in die Ehe brachten. Sie wurden öffentlich im Hochzeitszug mitgeführt und dann in einem Empfangsraum der Eheleute ausgestellt. In den Cassoni-Bildern tritt Brutus aber nicht als Protagonist, sondern nur im Zusammenhang mit der Geschichte der Lucretia auf. Lucretia gehörte zu den typischen Sujets der Hochzeitstruhen.<sup>71</sup> Als eine ähnlich reine Tugendheldin stellte man ihr gern Verginia gegenüber, eine Jungfrau der römischen Frühzeit, die von ihrem Vater öffentlich erstochen wurde, um ihre Keuschheit vor dem tyrannischen Decemvir Appius Claudius zu bewahren. (Vgl. dazu den Beitrag von Marie-Theres Fögen in diesem Band.) Also konnte sich die Geschichte, dass ein Vater seinem eigenen Kind den Tod gibt, für Cassoni eignen. Allerdings musste es eine Tochter sein, ein Sohn kam nicht in Frage. Das hängt wohl mit der spezifischen Verteilung der Rollen zusammen, die die Geschlechter seinerzeit in der Gesellschaft spielten.

Für eine Darstellung des Brutus-Urteils in privaten Bildern oder Galeriebildern kenne ich kein Beispiel vor dem 18. Jahrhundert. Ich frage mich, wodurch diese Lücke bedingt sein mag. An der Grausamkeit der Geschichte allein kann es kaum gelegen haben. Viele schreckliche Sujets wurden für private Zwecke gemalt, und die Maler des Barock demonstrierten ihr Talent oft noch dadurch, dass sie das Entsetzliche herauskehrten.

Wenn Brutus wie im Amsterdamer Rathaus als Erwählter Gottes gesehen wird, dann kommt er durch den Verrat seiner Söhne in eine ähnliche Lage wie Abraham beim Opfer Isaaks oder wie Agamemnon beim Opfer der Iphigenie. Diese Szenen eigneten sich auch für private Bilder. Hier konnten die Maler ihr Talent beweisen, indem sie herauskehrten, wie schwer es Abraham oder Agamemnon fällt, der göttlichen Anweisung gegen die Vaterliebe zu folgen. Die barocken Maler kontrastierten den Ausdruck des Abraham, der vom Leid bis an die Grenze des Wahnsinns gezeichnet ist, mit einem brutal realistischen Blick auf die Opferung (Caravaggio, Rembrandt). Die Opferung der Iphigenie galt schon in der Antike als ein Muster dafür, wie schwer sich die emotionale Reaktion auf

<sup>71</sup> Schubring, P.: Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance, Leipzig 1923, Nr. 21, S. 261–263, 304, 321; Baskins, C. L.: Cassone Painting, Humanism, and Gender in Early Modern Italy, Cambridge 1998, S. 128–159; Donaldson, I.: The Rapes of Lucretia. A Myth and its Transformations, Oxford 1982.



eine solche Situation wiedergeben lässt.<sup>72</sup> Mehrere römische Autoren berichten, wie der griechische Maler Timanthes von Kythnos das Problem löste: Er zeigte bei den Umstehenden zunehmend wachsende Trauer, aber Agamemnon verbarg sein Gesicht hinter einem Tuch, weil es unmöglich darzustellen sei, wie gross die Trauer des Vaters war. Dieses Beispiel wurde in der neuzeitlichen Kunsttheorie von Anfang an wiedergegeben, um zu diskutieren, wo die Malerei an Grenzen stösst und mit welchen Mitteln diese geschickt überwunden werden können. Im Vorfeld des Klassizismus stieg das Interesse an dem Gemälde des Timanthes in der Kunsttheorie, und seit Tiepolo wetteiferten viele Maler mit ihm. Die französischen Hofmaler Charles Le Brun und Charles-Antoine Vanloo stellten mit ihren Bildern Massstäbe für Frankreich auf. Winckelmann setzte eine Darstellung in der Art des Timanthes auf den Titel der «Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst» (1756) (Abb. 8).

Brutus vollbringt seine schreckliche Tat dagegen mehr aus eigenem Antrieb heraus, und im Gegensatz zu Abraham oder Agamemnon soll er

**Gedanken**  
über die  
**Nachahmung der Griechischen**  
**Werke**  
in der  
**Malerey und Bildhauerkunst.**



Dritte vermehrte Auflage.

Dresden und Leipzig, 1756.

Im Verlag der Walterschen Handlung.

Abb. 8: Titelvignette zu J.J. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. Dresden/Leipzig 1756.

<sup>72</sup> Dowley, F. H.: French Baroque Representations of the «Sacrifice of Iphigenia», in: Festschrift Ulrich Middeldorf, Berlin 1968, S. 466–475; Fullenwider, H.: «The Sacrifice of Iphigenia» in French and German Art Criticism 1755–1757, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 52 (1989), S. 539–549; Montague, J.: Interpretations of Timanthes' «Sacrifice of Iphigenia», in: Sight and Insight. Essays on Art and Culture in Honor of E. H. Gombrich at 85, London 1994, S. 302–325.

unbewegt bleiben bei der Vollstreckung des Urteils. Das waren wohl die wesentlichen Gründe dafür, dass das Brutus-Urteil vor dem Klassizismus nur als Muster der Tugend öffentlich präsentiert wurde, aber künstlerisch nicht interessant genug für ein Galeriebild war.

Im 18. Jahrhundert änderte sich die Situation jedoch. Brutus wurde in ganz Europa in vordem ungeahnten Ausmassen populär, und die Französische Revolution führte schliesslich, wie wir eingangs sahen, zu einem wahren Kult um ihn.

Im 18. Jahrhundert stieg auch die Bewunderung für den Caesar-Mörder. Aber die moralische Wertung des älteren Brutus veränderte sich nicht wesentlich. Brutus blieb das Muster der Gerechtigkeit und als solcher der exemplarische Stifter und Bewahrer von Recht und Freiheit. Nach wie vor bildete die Ablehnung von jedweder Art von Tyrannei, also von unrechtmässigem Regiment, und nicht die Ablehnung von autokratischer Herrschaft an sich den Grund dafür, dass der Sturz des Tarquinius als vorbildlich galt. In diesem Sinn wurde auch Charlotte Corday dem älteren Brutus an die Seite gestellt, weil sie Marat umbrachte.<sup>73</sup> Die Franzosen hielten dem Papst Brutus als Freiheitshelden vor, als sie die Kunstgüter aus Rom raubten; aber als die Beute in Paris ankam, erinnerte die Brutus-Büste an den Sturz des nunmehr als Tyrann apostrophierten Robespierre. Die Verurteilung der Söhne fand weiterhin ebenso wie das Todesurteil, das Manlius Torquatus über seinen Sohn fällte, höchste Bewunderung als Muster der Gerechtigkeit. Dementsprechend schlug Jean Paul 1796 vor, als Titelvignette für ein bürgerliches Gesetzbuch «Konsul Brutus vorstellen zu lassen, der seine Söhne dem Gesetze opfert».<sup>74</sup> Da lebt der gleiche Gedanke wie in den toskanischen Zunftordnungen an der Wende zur Renaissance auf.

Ein schönes Beispiel für die Verwurzelung des neuen Brutus-Kults in der Tradition bildet die Anklageschrift, die Johann Caspar Lavater gegen den korrupten Landvogt Felix Grebel 1762 verfasste und gemeinsam mit Heinrich Füssli in Umlauf brachte.<sup>75</sup> Das Pamphlet soll «laut wider die Ungerechtigkeit rufen». Immer wieder weist es darauf hin, wie unredlich der

<sup>73</sup> Bonnet, 1986, S. 168.

<sup>74</sup> Paul, J.: Sämtliche Werke III 2 (Briefe 1794–97), Berlin 1958, S. 198, Nr. 319; Mildenerger, 1994, S. 288.

<sup>75</sup> Lavater, 1943, S. 33–40. Füssli, Johann Heinrich: Kunst um 1800. Kat. Ausstlg. Hamburg 1975, S. 68f.

Landvogt sein Amt geführt habe, und fordert die Räte auf, Gerechtigkeit walten zu lassen. Es erinnert an die tugendhaften helvetischen «Helden» früherer Zeiten, an deren Redlichkeit und Mut. «Sollte Zürich keine Tellen und keine Baumgarten mehr haben? Schande für unser Zeitalter, wenn ihre Söhne von ihrem Heldenmuth so sehr ausgeartet hätten, dass niemand wäre, der einen unverschämten Bösewicht anklagen dürfte.» Gleichermassen soll das grosse Exempel der bürgerlichen Gerechtigkeit im alten Rom die Räte aufrütteln: «Sollten denn keine Junius Brutus unter den Christen seyn? Sollten denn heut zu Tage die Väter ungerathener Söhne, die dem Staate schädlich sind, an statt sie wie jener blinde Heide dem fordernden Arme der Gerechtigkeit grossmüthig zu übergeben, ihre Ankläger abweisen ...?» Schliesslich zitiert Lavater Psalmen, die Gott zur Rache an Ungerechten aufrufen: «Ach Herr warum stehst du so fern hintan; warum verbirgst du dich zur Zeit der Not? [...] Stehe auf o Herr! erhebe deine Hand! [...] Zerbrich den Arm des Gottlosen ...» Die Anklageschrift steht unter dem von Plutarch<sup>76</sup> entlehnten Motto: «Du Brutus! und du schläfst? ach wenn du lebstest.» Die beiden Zitate aus den Psalmen und aus Plutarch, die Lavater ausgewählt hat, sind auffällig ähnlich im Tenor. Wie in den Gerichtssälen der Wollweberzunft in Florenz und des Rathauses in Amsterdam sind die Gerechtigkeit des Brutus und die Gerechtigkeit Gottes in Beziehung zueinander gesetzt. Die Verbindung der antiken mit den Schweizer Helden wurde in der Schweiz seit der Renaissance hergestellt. Diese Parallelen zeigen, dass Lavater nicht nur klassizistischer Mode folgte, als er sich auf Brutus berief, sondern die alte republikanische Tradition der Brutus-Rezeption in der Schweiz fortsetzte. Schon Voltaire griff die Verbindung von antiken und Schweizer Helden in einer Ode an den Genfer See auf.<sup>77</sup>

Neu an der Rezeption des Brutus-Urteils im 18. Jahrhundert war, dass sie jetzt in den Bereich der öffentlichen Unterhaltung und des privaten oder akademischen Kunstbetriebs eindrang.

Mehrfach wurde Brutus nun auf die Bühne gebracht. Voltaire machte den Anfang. Er schrieb ein Drama über den älteren und eines über den jüngeren Brutus. Das Drama über den älteren Brutus (Premiere 1730) wurde enorm populär. Bis 1786 wurde es neunzigmal an der Comédie Française

<sup>76</sup> Plutarch, Brutus 9. Ebenso Sueton, Divus Julius 80,3.

<sup>77</sup> Capitani, F. de: Die Alpen: Wiege der Freiheit, in: Kat. Ausstlg. Bern 1991, S. 394.

aufgeführt, und die Quote steigerte sich noch in der Französischen Revolution.<sup>78</sup> Nach dem Sturm auf die Bastille ordnete die Convention an, dass die Comédie Française es jede Woche dreimal auf die Bühne bringen sollte; 1793 wurde es an neun Theatern in Paris gleichzeitig gespielt. Voltaire lieferte das Leitbild für die folgenden Brutus-Dramen des norditalienischen Schriftstellers Vittorio Alfieri (verf. 1785, ed. 1789 in Paris) und des Zürcher Magistrats Salomon Hirzel, der zusammen mit anderen die Helvetische Gesellschaft als Zentrum der aufklärerischen patriotischen Bewegung in der Schweiz gründete (verf. 1761). In allen diesen Stücken bildet das Urteil den eigentlichen Kern und Höhepunkt; die übrigen Ereignisse seit der Schändung der Lucretia erscheinen nur als seine Vorgeschichte. Die Vollstreckung des Urteils ist ausgespart, weil eine solche Szene nach der klassizistischen Theatertheorie als zu grausig galt, um auf der Bühne vorgeführt zu werden.

Die moralische und politische Komponente aller dieser Brutus-Tragödien ist offenkundig. Obwohl Jean-Jacques Rousseau dem Theater generell ablehnend gegenüberstand, weil er fürchtete, es könne die Leidenschaften zu stark entfachen, billigte er ausnahmsweise Voltaires Brutus-Dramen.<sup>79</sup> Voltaires Drama über den älteren Brutus löste beim Publikum je nach dessen politischer Überzeugung lebhafteste Anteilnahme aus. Die *Chronique de Paris* kommentierte am 18. Nov. 1790: «Dieses Stück, in dem der Schrecken einer tyrannischen Regierung mit allem Feuer von Voltaires Genie ausgedrückt ist [...], hatte zu seiner ersten Aufführung angezogen beide: diejenigen deren Gedanken von unserer glücklichen Revolution erhoben worden waren, und auch diejenigen, deren Stolz durch sie verletzt war.»<sup>80</sup> Der Schlusssatz des Stücks: «Rome est libre, il suffit; rendons grâces aux dieux» wurde während der Französischen Revolution zum geflügelten Wort.<sup>81</sup> Alfieri, ein begeisterter Streiter für die Freiheit, widmete sein Drama über den älteren Brutus bei der Publikation George Washington, der kurz darauf zum ersten Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika gewählt wurde: «Il solo nome del liberatore dell'America può stare in fronte della tragedia del liberatore di Roma ...»

<sup>78</sup> Joannidès, A.: *La comédie française de 1680 à 1920*, Paris 1921, S. 102; Herbert, 1972, S. 74ff.

<sup>79</sup> Brookner, A.: *Jacques-Louis David*, London 1980, S. 34.

<sup>80</sup> Herbert, 1972, S. 15.

<sup>81</sup> Herbert, 1972, S. 70.

Aber neben der moralischen und politischen Komponente wurden nun mehr denn je die Gefühlsbewegungen herausgekehrt. Auch in den Brutus-Dramen kommt die sentimentale Bewegung zum Ausdruck, die das bürgerliche Theater jener Zeit, die «comédie larmoyante», prägte.

Der Blick auf die Emotionen beim Brutus-Urteil orientierte sich an Plutarch, der seit ca. 1720 in wachsendem Masse beliebt wurde und weit häufiger als alle anderen antiken Autoren neu aufgelegt wurde.<sup>82</sup> Der Kommentar in der Romgeschichte, die Charles Rollin 1730–1738 in Paris herausbrachte, ist charakteristisch für die Sicht im 18. Jahrhundert.<sup>83</sup> Das Werk wurde noch oft aufgelegt und in mehrere europäische Sprachen übersetzt. Rollin diskutiert ausführlich die Frage, ob man die Vaterlandsliebe des Brutus loben oder seine Grausamkeit verfluchen sollte. Am Ende bleibt es dabei, dass der Konflikt nicht aufzulösen ist. Wegen der Staatsraison war das Urteil nötig, wegen der Verwandtschaft war es abscheulich. «Keine Begebenheit ist geeigneter als diese, zur gleichen Zeit Schmerz und Abscheu zu erregen.» Man beachte, dass Rollin in diesem Fazit der Abscheu vor der Grausamkeit als Alternative nicht Bewunderung für die Vaterlandsliebe des Brutus gegenüberstellt, sondern Schmerz über dessen Leid, wenn er der Pflicht nachkommen muss, seine Söhne zu verurteilen. Das Verhalten des Brutus bei der Vollstreckung des Urteils bewertet Rollin aber entschieden kritisch: «Wenn Brutus, wie Plutarch annimmt, weder Unruhe noch Schmerz oder Empfindungen zeigte, so müsste man ihn meines Erachtens als eine Missgeburt ansehen.»

In den Dramen des 18. Jahrhundert tritt das Verhalten des Brutus bei der Vollstreckung des Urteils nicht in Erscheinung, weil diese Szene nicht auf die Bühne gehörte. Aber im Sinn von Rollin bestand viel Interesse daran, das Leid des Brutus herauszukehren. Brutus schliesst Alfieris Drama mit der Sentenz ab: «Ich bin der unglücklichste Mensch, der je gelebt hat.» Bei Voltaire drückt Brutus zunächst seine Vaterliebe aus und fällt dann trotzdem das Todesurteil, weil es, wie er eigens begründet, für das Wohl Roms nötig sei. Voltaire steigert den emotionalen Gehalt der Geschichte noch, indem er das Mitleid der Zuschauer auch auf einen Sohn von Brutus lenkt. Nur über einen Sohn, Titus, wird das Urteil gefällt. Der andere ist zuvor im Kampf gefallen. Auf eine Person lässt sich die Aufmerksamkeit

<sup>82</sup> Locquin, 1912, S. 159.

<sup>83</sup> Rollin, C.: Histoire romaine I, Paris 1752, S. 194–199.



Abb. 9: Salomon Gessner, Titelvignette zu Salomon Hirzel, Junius Brutus, Ein Trauerspiel, Zürich 1761.

intensiver konzentrieren. Der Charakter des Titus ist dermassen veredelt, dass er selbst seine Bestrafung mit dem Tod für notwendig erklärt. Seine Beteiligung an der Verschwörung wird als eine jugendliche Verirrung hingestellt, die durch eine Liebesaffäre bedingt ist. Trotzdem beklagt er selbst, dass er den Vater in den Konflikt zwischen Recht und Liebe brachte. Salomon Hirzel folgt in vieler Hinsicht Voltaire. Um die Emotionen zu steigern, führt er die Ehefrau des Sohnes ein. Die Titelvignette seines Dramas, die Salomon Gessner schuf, zeigt, wie sie vergeblich um Gnade für ihren Gatten fleht (Abb. 9). Hirzel kommentiert sein Drama in der Widmung an Johann Jakob Bodmer: «Je mehr ich dieser Begebenheit nachdachte, je mehr hatte ich Mitleiden mit dem unglücklichen J. Brutus, daß er wegen einer grossen That bey der Nachwelt mehr gehasset als geliebet ward, und doch fand ich es möglich, daß er an Zärtlichkeit keinem Vater nachgab, aber von der Pflicht, die in einer so schweren Zeit so dringend, so nöthig, so unvermeidlich war, überwältigt ward. Dieser Streit der väterlichen Zärtlichkeit mit der Liebe zum Vaterland, und der Triumph der letzteren sollte das Ruhrende in dem Trauerspiel ausmachen.»

Die pragmatische Mme de Stael fand, das Brutus-Urteil bilde «la plus terrible action que l'amour de la patrie ait inspirée» und die Tugend des Brutus gleiche dem Verbrechen.<sup>84</sup> Tatsächlich war die Auswahl der Stoffe für die Bühne damals oft mehr durch Sensationslust als durch moralische Erwägungen geleitet. Rousseaus Vorbehalte gegen das Theater hatten wohl einen verständlichen Hintergrund. Louis-Sébastien Mercier beschwerte sich in seinem «Neuen Versuch über die Schauspielkunst» (1773) über die schaurigen Themen, die neuerdings beliebt seien: «Man stellt uns den Brutus vor, der seine Kinder zum Tode verdammt, den Horatier, der seine Schwester ermordet, Elektra die Muttermörderin, und Timoleon, der seinen Bruder umbringt; da man mich aber nicht in die einzelnen Umstände hineinversetzt, welche damals diese Handlungen hervorbringen mußten und sie daher berühmt machten, so finde ich bei der Vorstellung immer, dass der Mensch dem Bürger, die Natur dem Vaterlande vorgeht; und diese berühmten Personen sind in meinen Augen nichts als berüchtigte Ungeheuer. Wozu nützt das Beispiel, wenn es meine Seele nicht rühren kann, oder wenn es sie vielmehr gar schaudern macht?»<sup>85</sup>

Zu der gleichen Zeit, als es auf der Bühne reüssierte, verbreitete sich das «Brutus-Urteil» auch in der privaten und akademischen Malerei. Allerdings verlief die Entwicklung viel zögerlicher. Zunächst wurde das Sujet in einer damals als geringer eingestuften Kunstgattung, der Graphik, aufgenommen. Das geschah zuerst in Frankreich, obwohl die Darstellung des Brutus-Urteils dort kaum Tradition hatte. Die Graphiken waren als Illustration von Geschichtswerken oder antiker Literatur konzipiert. Der Stecher Charles-Nicolas Cochin d.J., der über zweihundert Bücher illustrierte, zeigte auf dem Salon von 1741 eine Zeichnung mit dem Titel «Brutus fait mourir ses deux fils», die für Rollins Romgeschichte bestimmt war.<sup>86</sup> Zwanzig Jahre später präsentierte Charles Eisen auf dem Salon eine Zeichnung mit dem gleichen Sujet, die 1789 als Illustration in der Romgeschichte des Abbé Millot erschien (Abb. 10).<sup>87</sup>

Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts gewannen allmählich klassizistische Tendenzen gegenüber dem Rokoko die Oberhand. 1754 rief der

<sup>84</sup> De Stael-Holstein, A. L. G.: Œuvres complètes I, Paris 1844, S. 731 (Corinne ou l'Italie).

<sup>85</sup> Mercier, 1979, S. 566.

<sup>86</sup> Bardon, 1963, S. 231; Sprigath, 1968, 35f.

<sup>87</sup> Gestochen von Louis-Claude Legran. Bordes, 1996, S. 28.



*A. Eisen del.*

*Leons Le Grand. Sculp. 1770*

Le Consul Junius Brutus juge en présence du Peuple, ses deux fils et les fait mettre à mort.

Abb. 10: Louis-Claude Legran nach Charles Eisen, Brutus-Urteil, Kupferstich.



Kritiker La Font de Saint-Yenne die Maler dazu auf, sich abzuwenden von den seinerzeit weit verbreiteten Sujets aus der antiken Mythologie und statt dessen Themen aus der antiken Geschichte zu nehmen wie den Tod des Sokrates oder Brutus, der seine Söhne zum Tod verurteilt. Plutarch allein liefere die Sujets, die der Kunst würdig seien.<sup>88</sup> 1769 empfahl Denis Diderot, damals der prominenteste Pariser Kunstkritiker, seinem Freund Jean-Baptiste Greuze das Brutus-Urteil als Sujet für das Bild, mit dem dieser als Historienmaler in die Akademie aufgenommen werden wollte.<sup>89</sup> Greuze wählte im Geist der Avantgarde ein Sujet aus der antiken Geschichte. Aber er befolgte Diderots Rat nicht. Er bevorzugte «Septimius Severus beschuldigt seinen Sohn Caracalla, einen Mordanschlag auf ihn versucht zu haben». Statt des Brutus-Urteils nahmen die frühen Klassizisten zunächst den Brutus-Schwur auf, der bereits in der privaten Malerei der Renaissance verbreitet war.<sup>90</sup>

Um 1783 konkretisierte sich im Kreis der deutschen Maler in Rom der Gedanke, das Brutus-Urteil als Sujet für private oder akademische Bilder zu wählen. Freilich brauchte es noch einige Jahre, bis er zur Ausführung gelangte. Hier wirkte vielleicht die in den deutschen Ländern und in den Niederlanden verbreitete Tradition der Darstellung des Brutus als *zelus iustitiae* fort. Wir sahen, wie lebendig sie damals noch in Zürich war. In Hamburg wurde 1816 nach der Befreiung von der französischen Besetzung empfohlen, für den Sitzungssaal des Senats im Rathaus das Brutus-Urteil malen zu lassen.<sup>91</sup> Zur heimatlichen Tradition kam sicher noch die prominente Darstellung des Sujets im Konservatorenpalast hinzu. Nach wie vor galt Brutus in Rom als ebenso bedeutend wie die Gründer Roms. Giovanni Battista Piranesi stellte dem Text seines Werks «Della magnificenza e d'architettura de' Romani» (1761) neben den Zwillingen Romulus und

<sup>88</sup> Locquin, 1912, S. 163f.

<sup>89</sup> Diderot, Salon 1769. A. Brookner, 1972, S. 67–70 und 109f.; Crow, T.: *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven/London 1985, S. 163–168.

<sup>90</sup> Gavin Hamilton, 1763/64; Jacques-Antoine Beaufort, 1771; John Trumbull, 1777; Ménageot, 1784. Vorschlag für die kngl. Aufträge für den Salon 1785; Rosenblum, R.: Gavin Hamilton's «Brutus» and its Aftermath, in: *Burlington Magazine* 103 (1961), S. 8–16; Sprigath, 1968, S. 152.

<sup>91</sup> Mildemberger, 1994, S. 288. Zur früheren Ausstattung des Hamburger Rathauses und zu den Sinnbildern der Gerechtigkeit dort: Gaedchens, C. F.: *Geschichte des Hamburger Rathauses*, Hamburg 1867, S. 11, 18, 21f.

Remus, die von der Wölfin gesäugt werden, ein Portrait des älteren Brutus voran. Es ist nach der kapitolinischen Brutus-Büste gebildet.

Es ist hinlänglich bekannt, wie eng die Parallele zwischen Malerei und Literatur allenthalben im 18. Jahrhundert gezogen wurde. Oft wies man der Malerei und dem Theater gleiche Aufgaben und Absichten zu. In einem Kommentar zu seinem Drama über den älteren Brutus beantwortet Voltaire die Frage, weshalb er eine Liebesgeschichte in die heroische Handlung gemischt habe, mit der Feststellung: «Le théâtre, soit tragique, soit comique, est la peinture vivante des passions humaines ...»<sup>92</sup> Auch andere, wie etwa Mercier,<sup>93</sup> nannten damals das Schauspiel ein Gemälde. Diderot wollte, dass die Schauspieler die Malerei zum Vorbild nehmen, um Gefühle auszudrücken.<sup>94</sup> Es entspricht dieser Haltung, wenn die Maler des 18. Jahrhunderts das Brutus-Urteil ähnlich wie die Literaten auffassten.

Auch in den klassizistischen Bildern des Brutus-Urteils tritt zunächst der moralische und politische Gehalt hervor. La Font de Saint-Yenne rief zur Abkehr von den üblichen Themen der antiken Mythologie auf, weil sie die wachsende Frivolität der französischen Malerei des Rokoko spiegelten, die, wie er schon 1752 beklagte, den formalen und moralischen Glanz des 17. Jahrhunderts verloren habe, als sie der Wächter des wahren Klassizismus gewesen sei. Die Themen aus der antiken Geschichte empfahl er dagegen, weil sie Moral lehren würden. Mehrfach wurde das Brutus-Urteil als Gegenstück zu anderen römischen Tugendhelden gemalt. Am häufigsten war die Kombination mit dem Tod der Verginia (Cochin, Lethière, Füger 1799). Den Ausschlag dafür gab sicher die Parallele, dass ein Vater aus moralischen Gründen sein eigenes Kind tötet.

Trotz des Aufrufs von La Font de Saint-Yenne interessierte der moralische und politische Gehalt des Sujets die Maler nicht für sich allein. Sie sahen ihn als ein Element des tragischen Konflikts zwischen Staatstreue und Vaterliebe, und als solcher diente er dazu, die Wirkung auf die Gefühle zu intensivieren, um Furcht und Mitleid auszulösen. Der Mord an Caesar, bei dem diese Komponente fehlt, kam damals selten zur Darstellung. Die sentimentalische Bewegung erfasste die Malerei ebenso wie die Literatur. Greuze war der Hauptvertreter dieser Richtung. Seine Gemälde glei-

<sup>92</sup> Voltaire: Collection complete des œuvres III, Genf 1768, S. 233f.

<sup>93</sup> Mercier, 1979, S. 542.

<sup>94</sup> Diderot, D.: Ästhetische Schriften I, Frankfurt 1968, S. 340.

chen in ihrer melodramatischen Ausdruckskraft Diderots *«comédie larmoyante»*.<sup>95</sup>

Wie auf der Bühne war in der klassizistischen Malerei oft die Sensationslust wichtiger als die Moral. Aus der antiken Geschichte wurden auch gern düstere Sujets gewählt, die keinerlei moralische Pointe aufweisen, sondern nur die rohen Sitten eines noch kaum zivilisierten Volkes veranschaulichen, wie Tullia, die den Leichnam ihres eigenen Vaters auf offener Strasse überfährt, und viele andere.<sup>96</sup> Meist bildete Plutarch die Quelle für solche Szenen.<sup>97</sup>

Besonders beliebt waren Situationen, in denen extreme Gegensätze unvermittelt aufeinanderprallen, wie beim Schwestermord des Horatius: Horatius kommt als Sieger von einem Kampf zurück, durch den er das Vaterland gerettet hat. Da tritt ihm seine Schwester entgegen und klagt ihn an, dass er ihren Verlobten im Kampf getötet hat. In blinder Wut ersticht der Held die eigene Schwester. Diese wilde Geschichte wurde schon 1753 gemalt (Louis-Jean François Lagrenée) und 1785 sogar als Sujet für den Prix de Rome gewählt.<sup>98</sup> Ausgerechnet die Protagonisten der Darstellung des Brutus-Urteils in der klassizistischen Malerei griffen es auf, so Friedrich Heinrich Füger (1777)<sup>99</sup> und Jacques-Louis David (1782).<sup>100</sup> Im Brutus-Urteil prallen die Gegensätze von höchster Tugend und schrecklichstem Verbrechen ähnlich unvermittelt aufeinander. Auch Sensationslust förderte das Interesse an einem derartigen Sujet.

Andererseits zog das Brutus-Urteil die klassizistischen Maler wohl auch wegen der rein artifiziellen Herausforderung an, den geistigen Hintergrund des Ereignisses zur Anschauung zu bringen. Das besondere Problem bestand darin, auf die moralische Haltung des Brutus hinzuweisen, obwohl er keine menschlichen Regungen zeigen soll. Damit übertraf das Sujet die Opfer des Isaak und der Iphigenie noch an Schwierigkeit. Über solche mehr

<sup>95</sup> Brookner, 1972. Zu Diderot als Kunstkritiker: Fried, M.: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley/Los Angeles/London 1980.

<sup>96</sup> Locquin, 1912; Bardon, 1963, S. 217–250; Rosenblum, R.: *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1967; Sprigath, 1968, S. 35f.; Schneemann, P.J.: *Geschichte als Vorbild. Die Modelle der französischen Historienmalerei 1747–1789*, Berlin 1994.

<sup>97</sup> Bardon, 1963, S. 230ff.; Ettliger, 1966, S. 107.

<sup>98</sup> Kat. Ausstlg. Köln/Zürich/Lyon 1988, S. 238f.

<sup>99</sup> Becker, 1971, S. 46.

<sup>100</sup> Kat. Ausstlg. Köln/Zürich/Lyon 1988, S. 370.

## Das erst theyl der Römischen



**B** ließ aber durch die selben botschafft heimlich  
suchen an etlichen jungen burgern vnd gebüder/ die von den gesch  
lechten hießen Vitellij vnd Aquilij/ wie der frei stande geschlich wi

Abb. 11: Brutus-Urteil, Holzschnitt, Illustration zu Livius, Römische Geschichte, Mainz 1533.

kunsttheoretischen Gedanken wurde im Klassizismus viel reflektiert, und die Maler gaben solche Reflexionen unübersehbar in ihren Bildern wieder. Die Darstellungen des Opfers der Iphigenie bilden ein Beispiel dafür.

Die ersten klassizistischen Grafiken des Brutus-Urteils ziehen noch wenig Interesse auf sich. Sie folgen dem gleichen Muster wie die meisten frühen Darstellungen des Sujets. Sie beschränken sich darauf, den Verlauf der Handlung wiederzugeben, ohne den besonderen Gehalt der Szene auszudrücken: Brutus thront auf erhöhtem Sitz und spricht mit strenger Miene sein Urteil, das oft auch gleich vollstreckt wird. Im übrigen unterscheiden

sie sich von alten Buchillustrationen meist nur dadurch, dass sie den fortgeschrittenen Stand der archäologischen Kenntnisse wiedergeben und dass sie die Szene wie die monumentalen Bilder des Sujets auf ein Zentrum hin ausrichten (vgl. Abb. 10 und 11). Erst im Kreis der römischen Maler wurden wirklich neue Konzeptionen entwickelt.

Friedrich Heinrich Füger, der von 1776 bis 1781 in Rom weilte und dort im Atelier des Anton Raphael Mengs arbeitete, konzipierte, soweit überliefert ist, als erster ein Gemälde des Brutus-Urteils.<sup>101</sup> Der Kunstkritiker I. L. F. Meyer berichtet 1790, dass er seinen Entwurf dazu 1783 in Neapel sah.<sup>102</sup> Aber Füger führte das Gemälde wohl erst aus, als er nach Wien zurückgekehrt war, um die Leitung der Akademie zu übernehmen (1783). Das Werk ist verschollen. Es ist nur durch die Kopie einer Zeichnung des Bildes überliefert, die Füger 1788 anfertigte (Gerdt Hardorff d.Ä., Hamburg, Kunsthalle) (Abb. 12). Die meisten Figuren des Bildes übernahm Füger bei grundlegend veränderter Komposition in einer zweiten Version, die er 1799 als Gegenstück zum ‚Tod der Verginia‘ malte (S. 139, Farbabb. 3).<sup>103</sup>

Wir bleiben bei Fügers erstem Bild (Abb. 12). Brutus thront auf hohem Sitz frontal in der Mitte der Komposition und verkündet mit unbewegter Miene sein Urteil. Zu seinen Seiten sitzen sein Amtskollege Collatinus und Valerius, der die Verschwörung entdeckte. Um sie herum stehen die Senatoren. Unterhalb des Sitzes des Brutus zückt ein Henker sein Beil, um das Urteil zu vollstrecken. Auf der einen Seite schickt sich ein Liktör an, die Söhne zu ergreifen, auf der anderen Seite wehrt ein Liktör eine Gruppe von trauernden, bittenden und klagenden Frauen ab. Neben den Söhnen steht der Richtblock, und dahinter erhebt sich der Tempel des Kapitolinischen Jupiter, als sollte wie in der Amsterdamer Gerichtshalle darauf verwiesen werden, dass letztlich die göttliche Vorsehung das schreckliche Urteil herbeigeführt hat. Allerdings nimmt Brutus bei Füger die gleiche Position ein wie Jupiter in der Vierschaar. Sonst gleicht die Komposition in mancher Hinsicht dem Brutus-Urteil im Konservatorenpalast. Dort ist vor allem die Idee vorgebildet, die Frauengruppe als Pendant zur Hinrichtung einzuführen.

<sup>101</sup> Mildenberger, 1994, S. 280–307.

<sup>102</sup> Meyer, 1791, S. 74; Mildenberger, 1994, S. 284f.

<sup>103</sup> Staatsgalerie, Stuttgart. Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770–1830. Kat. Ausstlg. Stuttgart 1993, S. 258, Nr. 148; Mildenberger, 1994, S. 299, Nr. 194.



Abb. 12: Gerdt Hardorff d.Ä. nach Friedrich Heinrich Füger, Brutus-Urteil, Hamburg, Kunsthalle.

Auch wenn sich Füger an den älteren Darstellungen des Sujets orientierte, so fand er zu einer Konzeption, die charakteristisch für den Klassizismus ist. Neu an seinem Bild ist das intensive Interesse am Gemütsausdruck. Die Senatoren reagieren auf das Urteil mit allen Anzeichen des Entsetzens; Collatinus verdeckt sein Gesicht mit den Händen, weil er, wie Plutarch will, weint; ebenfalls in Anlehnung an Plutarch ist gezeigt, wie Valerius und andere gespannt auf die Miene des Brutus blicken, um zu erforschen, welche Reaktion sich in ihr abzeichnet.

Besonders verdienen die Parallelen des Gemäldes mit dem zeitgenössischen Theater Beachtung. Wenn man sie recht würdigen will, ist zu bedenken, wie unterschiedlich die Möglichkeiten der beiden Medien waren. Im Theater war es leicht, den tragischen Konflikt des Brutus deutlich zu machen. Da konnte Brutus nacheinander seiner Liebe und seiner Staats-treue Ausdruck geben. Dagegen liessen die antiken Berichte den Malern kaum eine andere Möglichkeit, als Brutus bei seinem Urteil oder bei dessen Vollstreckung ungerührt darzustellen.

Solange allein die Gerechtigkeit im Mittelpunkt des Interesses stand, stellte man die Vollstreckung des Todesurteils und die Unerbittlichkeit dar,

die Brutus dabei nach den antiken Berichten zeigt. Füger wählte dagegen den Moment vor der Vollstreckung. Das gleicht dem Verzicht, die grausame Szene vorzuführen, der im zeitgenössischen Theater üblich war. Auf der Bühne war auch die extensive emotionale Reaktion auf die schrecklichen Ereignisse und die Polarisierung der trauernden Frauen mit den verurteilten Söhnen vorgebildet. In der zweiten Version von Fügers Bild weist ein Vater seine Kinder auf die Delinquenten hin, um sie vor den Folgen des Verbrechens zu warnen. Das passt zu den antiken Berichten. Aber in der ersten Version wirken die Söhne so edel, dass sie an Voltaires Version der Geschichte erinnern. Der eine von ihnen steht in aufrechter Haltung, die wie ein Spiegel seiner inneren Haltung wirkt, und er blickt zum Himmel als Ausdruck dafür, dass er sein Urteil als gottgegeben annimmt. Der andere lehnt sich leidvoll an ihn an. Es scheint, dass er nicht wegen seines eigenen Schicksals leidet, sondern wegen des tragischen Konflikts, in den er seinen Vater durch die Beteiligung an der Verschwörung gebracht hat. Bei der Charakterisierung der Söhne hat sich Füger offenbar an Voltaires Brutus-Drama orientiert.

I. L. F. Meyer weist darauf hin, dass die Söhne in Fügers Bild nicht als vorsätzliche Verräter oder schwache Bösewichter erscheinen, sondern edel wirken, und erklärt, welche Absicht dahinter steht.<sup>104</sup> Wie Plutarch oder Rollin bewertet er das Verhalten des Brutus als Zeichen der Primitivität, die in der Frühzeit Roms noch herrschte. Für die rohe Tugend des Vaters allein würden sich im Betrachter nur Unwillen und Staunen mischen, meint er. Eine Zeichnung des Guillaume Guillon-Lethière (1788), der die Vollstreckung des Urteils drastisch ins Zentrum rückte,<sup>105</sup> findet Meyer wegen ihrer Grausamkeit widerlich und sinnentleert (Abb. 13). Füger dagegen reisse durch seine Darstellung des Edelmutts die Betrachter dazu hin, Mitleid mit den Jünglingen zu empfinden und ihre heldenmütige Hingebung

<sup>104</sup> Meyer, 1791, S. 70–82.

<sup>105</sup> Lethières Komposition wurde 1788 bei der jährlichen Ausstellung der Romstipendiaten der Académie de France gezeigt. Lethière wiederholte die Komposition mehrfach als Zeichnung oder Ölbild. In einer großen neuen Version des Brutus-Urteils, die er auf dem Salon von 1812 ausstellte, fehlt das erschreckende Motiv, dass das abgeschlagene Haupt eines gerichteten Sohnes vorgewiesen wird. *Le Néo-classicisme Française. Dessins des Musées de Province. Kat. Ausstlg., Paris 1975, S. 93f., Nr. 93; Lacambre, J./Vilain, J.: Bilan d'une exposition, in: La Revue du Louvre 26 (1976), S. 69f.; Kat. Ausstlg., Paris 1989/2, Bd. III, S. 891, Nr. 1120A; Bordes, 1996, S. 36, Kat. Nr. 26.*



Abb. 13: Guillaume Guillon-Lethière, Brutus-Urteil, Zeichnung, Musée de Pontoise.

zu bewundern. Er erzwingt so geradezu, deren Verlust zu beweinen. Erst auf diese Weise, darf man folgern, erreicht Fügner das, was damals so selbstverständlich als der eigentliche Sinn der Malerei galt, dass Meyer sich erspart, es eigens anzusprechen, nämlich wie im Theater Furcht und Mitleid zu erregen. Dass die Gerechtigkeit ausreiche, um Interesse an dem Sujet zu wecken, kommt Meyer gar nicht erst in den Sinn. Er meint: «Denn wo bliebe sonst das Interesse der ganzen Handlung für uns, die wir die aus rohem Heroismus entspringende Tat des Vaters wohl kalt anstaunen, aber weder ihre Grösse bewundern, noch diese strenge Gerechtigkeitsliebe billigen können?» Meyers Erklärung dafür, mit welcher Absicht Fügner den Söhnen einen edlen Charakter verliehen habe, darf mit gewissen Einschränkungen auf Voltaires Brutus-Drama übertragen werden: Voltaire wollte die Sympathie der Zuschauer für den Delinquenten erregen, um Furcht und Mitleid im Angesicht von Brutus' tragischem Konflikt zu steigern.

Auch Gerhard Anton von Halem verglich Fügers Komposition mit derjenigen Lethières. Er wies darauf hin, dass Fügner die emotionale Wirkung gesteigert habe, indem er den Moment zwischen der Verkündung des Urteils und dessen Vollstreckung gewählt habe (1790). Die flehenden Blicke, die in dem Bild auf Brutus gerichtet seien, liessen die Betrachter darauf hoffen, meint er, dass am Ende doch noch Gnade ergehe.<sup>106</sup>





Abb. 14: Angelika Kauffmann, Brutus-Urteil, Zeichnung, ehem. Kunsthandel.

Angelika Kauffmann, die von 1782 bis zu ihrem Tod 1807 in Rom ansässig war und dort ein glänzendes, weltoffenes Haus führte, malte 1787/88 für den polnischen Prinzen Stanislaus Poniatowski das Brutus-Urteil als Gegenstück zu *«Cornelia, Mutter der Gracchen»*, die ihre Kinder als ihren kostbarsten Schatz vorweist (Abb. 14).<sup>107</sup> Vielleicht wegen dieser Verbindung machte sie das Mitleid allein zum Thema des Brutus-Urteils. Eigentlich stellte sie nicht das Urteil, sondern die Situation davor dar: Die Söhne flehen Brutus um Gnade an, Collatinus weist als Fürsprecher auf sie

<sup>126</sup> Von Halem, 1990, S. 190. Übers. 1896, S. 237 (Wildenstein, Dok. 280); Herbert, 1972, S. 129.

<sup>127</sup> Das Brutus-Bild ist verschollen. Eine Zeichnung A. Kauffmanns und eine Beschreibung von ihm überliefert die Komposition. Manners, V./Williamson, G. C.: *Angelica Kauffmann. Her Life and her Works*, London 1976, S. 72, 153, 170; B. Baumgärtel: *«Ihr werten Frauenzimmer, auf!» Malerinnen der Aufklärung. Kat. Ausstg. Bremen 1993/94*, S. 84ff.

hin, und Valerius (mit der Liste der Verschwörer) blickt mitleidig auf sie. Aber Brutus bleibt ungerührt.

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein könnte durch Füger, aber auch durch seinen Aufenthalt in Zürich, wo er mit Lavater und in dessen Freundeskreis verkehrte (1781/82),<sup>108</sup> angeregt worden sein, das Brutus-Urteil zu malen. Er berichtet, dass er um 1783/84, als er in Rom weilte, sein Bild konzipiert habe.<sup>109</sup> Allerdings führte er es wohl erst während der Zeit aus, als er die königliche Akademie in Neapel leitete (1789/99) (S. 139, Farbabb. 4).<sup>110</sup>

Tischbein begnügte sich damit, die Personen nur bis zu den Knien darzustellen, denn, schreibt er, «es war mir hauptsächlich um die Köpfe zu tun». Es ging hauptsächlich darum, den Gemütsausdruck zu zeigen. Auch Tischbein stellte nicht dar, wie das Urteil vollstreckt wird, und auch ihm erschien der Spruch des Urteils anscheinend zu abschreckend, um Interesse an einem Gemälde zu wecken. Auf den ersten Blick wirkt sein Bild so, als hätte Brutus soeben das Urteil gefällt, denn in der Mitte der Komposition zückt ein düsterer Henker bereits gross ein Beil. Es blitzt wie ein Symbol für die unerbittliche Gerechtigkeit oben inmitten des Bildes auf. Aber in Wirklichkeit ist ein Moment noch vor dem Urteil dargestellt, nämlich nach Tischbeins eigener Angabe, wie Brutus «seinen Söhnen die Liste der Verschworenen vorhält, worauf auch ihre Namen stehen».

Die Protagonisten nehmen nicht, wie früher üblich, die Bildmitte ein, sondern sind an den beiden Seiten des Bildes einander gegenübergestellt. Links sitzt Brutus zusammen mit Collatinus zu Gericht. Rechts stehen die beiden Söhne, von einem Soldaten gehalten. Brutus hält seinen Söhnen die Liste der Verschwörer vor und spricht zu ihnen mit weit ausgestreckter Rechter. Neben den Konsuln steht Valerius. Er hält sich mit dem Mantel den Mund zu, weil er beim Gericht schwieg. Collatinus blickt gespannt auf

<sup>108</sup> Vgl. neuerdings: Reindl, P.: Tischbeins Entwurf zu einer physiognomischen Systematik für den Historienmaler, in: Friedrich, 2001, S. 75–102; Driever, L.: Bruderbildnis und Doppelportrait, in: Friedrich, 2001, S. 103–117.

<sup>109</sup> Tischbein, 1922, S. 202; Klemm, C.: Tischbeins Brutus – ein Hauptwerk des deutschen Klassizismus aus Zürcher Geist, in: Kunsthaus Zürich. Jahresbericht (1992), S. 69–80; Mildenerberger, 1994, S. 287f., 298, Nr. 193. Allg. zu Tischbein als Historienmaler: Tiegel-Hertfelder, P.: «Historie war sein Fach». Mythologie und Geschichte im Werk Johann Heinrich Tischbeins d.Ä., Worms 1996.

<sup>110</sup> Mildenerberger, 1994, S. 287f., 298, Nr. 193.

Brutus, um zu prüfen, welche Miene er macht. Brutus wirkt in diesem Moment weder streng noch leidvoll. Er ist eher erschrocken oder sogar erwartungsvoll, als hoffte er selbst noch darauf, dass sich seine Söhne rechtfertigen können. Aber ihre verängstigte Haltung weist darauf hin, dass sie dem Zeugnis der Liste nichts entgegenzusetzen haben. Kein Zweifel, sie verdienen ihr Urteil. Ihr Schicksal rührt die Betrachter kaum.

Tischbein begnügte sich nicht wie Füger oder später Angelika Kauffmann damit, dass die Szene beim Betrachter Furcht und Mitleid auslöst. Er versuchte einen Weg zu finden, um die dramatische Pointe der Geschichte zum Ausdruck zu bringen. Ihm ging es um den tragischen Konflikt des Brutus. Er wollte, dass Brutus selbst Furcht und Mitleid auf sich zieht. Da dies beim Urteilsspruch oder gar bei der Hinrichtung mit den Mitteln der Malerei nicht möglich schien, wählte er den Moment, als noch nichts ganz sicher war. Der Betrachter soll mit Brutus bangen, dass der tragische Konflikt zwischen Recht und Vaterliebe doch noch an ihm vorübergehen möge.

Die Maler, die in Rom lebten, standen in Kontakt miteinander. Tischbein berichtet, dass er David kennenlernte, noch bevor dieser daran dachte, Brutus zu malen.<sup>111</sup> Aus dem Bericht geht gleichzeitig hervor, dass David auch Füger kannte und als Maler hoch schätzte. David zeichnete wie Füger im Atelier von Mengs.<sup>112</sup> So ist es ohne weiteres möglich, dass David die Auseinandersetzung der deutschen Maler in Rom mit dem Brutus-Urteil kannte und dadurch angeregt wurde, sich ihm selbst zuzuwenden.<sup>113</sup> Die Bilder der deutschen Maler fanden auch in Frankreich Beachtung: Auf einem Teller der Porzellan-Manufaktur Stone-Coquerell & Legros d'Anis (um 1810/20) ist Tischbeins Brutus-Bild wiedergegeben. Jedenfalls ging David an das Sujet im gleichen Geist wie Füger und Tischbein heran: Auch er wollte Furcht und Mitleid wie im Theater erregen.

Auf einer Vorzeichnung stellte David den Moment direkt vor der Vollstreckung des Urteils dar (Abb. 15).<sup>114</sup> In der Mitte der Komposition steht

<sup>111</sup> Tischbein, 1922, S. 204.

<sup>112</sup> Röttgen, S.: Mengs, David et le classicisme romain, in: David contre David I, Paris 1993, S. 59–80, spez. Anm. 24.

<sup>113</sup> Die gleiche Meinung vertreten Becker, 1971, S. 46; Mildenerberger, 1994; Sandner, O.: Bestimmung Rom, in: Angelika Kauffmann und Rom. Kat. Ausstlg. Rom 1998, S. 42f.

<sup>114</sup> New York, Coll. V. Thaw. Kat. Ausstlg. Paris 1989/91, S. 202, Nr. 87, mit weiterer Literatur.



Abb. 15: Jacques-Louis David, Brutus-Urteil, Zeichnung, New York, Sammlung Mr. und Mrs. Eugène V. Thaw.

der Richtblock, der Delinquent kniet bereits vor ihm, und der Henker steht mit dem Beil daneben. Rechts sitzen die beiden Konsuln, Collatinus weinend, Brutus mit strenger Miene. Links flieht das Volk vor der grausigen Szene. Es geht auch hier nicht um das Walten der Gerechtigkeit an sich: Dabei sollte Collatinus nicht weinen, und vor allem sollte das Volk sich nicht davon abwenden. David erregte Furcht und Mitleid in ähnlicher Weise wie Füger. Die Reaktion des Volkes, die er darstellt, zeigt, dass David das Urteil ähnlich abschreckend wie die deutschen Maler fand. Das Subjekt des Mitleids ist auch bei ihm nicht Brutus, sondern der Delinquent. David beschränkt sich ähnlich wie Voltaire darauf, nur einen Sohn darzustellen. Er wirkt edel und ergeben in sein Schicksal wie bei Voltaire und Füger. Er verabschiedet sich von einer Frau, wohl seiner Mutter. Sie steht dem Henker gegenüber auf der anderen Seite des Richtblocks. Zwei Liktoren drängen sie fort. Die Gegenüberstellung von Henker und klagender Frau ist im Konservatorenpalast und bei Füger vorgebildet. Aber die innige Beziehung des Delinquenten zu der Frau erinnert noch mehr an

Hirzels Idee, die Ehefrau eines Sohnes einzuführen, um das Mitleid zu steigern.

Am Ende fand David zu einer völlig neuen Konzeption (S. 135, Farbabb. 1). Entgegen dem, was seinerzeit üblich war, löste er sich von den antiken Berichten und erfand eine neue Szene. Das berichtet er selbst in einem Brief an seinen Schüler Jean-Baptiste Wicar, dem er zuvor seine Zeichnung zur Verfügung gestellt hatte:<sup>115</sup>

*Donc je voulais vous dire que je fais un tableau de ma pure invention. C'est Brutus, homme et père, qui s'est privé de ses enfants, et qui, rentré dans ses foyers, on lui rapporte ses deux fils pour leur donner la sépulture. Il est distrait de son chagrin, aupied de la statue de Rome, par les cris de sa femme, la peur et l'évanouissement de la plus grande fille ...*<sup>116</sup>

Die Komposition des Bildes ist sehr gewagt und stiess daher auf Kritik.<sup>117</sup> Im Zentrum gibt es keinen inhaltlichen Akzent. Eine Säule, die zum Atrium von Brutus' Haus gehört, steht in der Mitte und teilt das Bild in zwei Hälften. Der Protagonist ist an den Rand gerückt und auch noch tief verschattet. Diese ungewöhnliche, geradezu sperrige Anordnung fällt als erstes auf und weist von vornherein darauf hin, wie theoretisch das Bild konzipiert ist. David selbst schrieb 1793 in einer Autobiographie, es sei vielleicht «le plus profondément et le plus philosophiquement pensé» von seinen Werken.<sup>118</sup>

Das Bild ist auch in der Tiefe zweigeteilt. Der Vordergrund des Bildes wirkt wie ein Proszenium. Seine räumlichen Verhältnisse sind nur durch den Fussboden markiert. Dieses «Proszenium» dient allein als Ort für

<sup>115</sup> Danach richtet sich eine Zeichnung Wicars, dat. Florenz 1788. Der besondere Unterschied besteht nur darin, dass bei Wicar Collatinus die Miene des Brutus erforscht. Immerhin zeugt das Detail von dem Interesse am Verhalten des Brutus. Disegni di Raffaello e di altri italiani del Museo di Lille. Kat. Ausstlg. Florenz 1970, S. 83, Nr. 116.

<sup>116</sup> Brief 15. Juni 1789. Wildenstein, 1973, Dok. 207. Ähnlich lautet der Titel, den das Bild auf dem Salon trug. Wildenstein, 1973, Dok. 213.

<sup>117</sup> Puttfarcken, T.: David's «Brutus» and Theories of Pictorial Unity in France, in: Art History 4 (1981), S. 291–304.

<sup>118</sup> «Ce tableau [das Brutus-Bild] est peut-être le plus profondément et le plus philosophiquement pensé. Il [David] a eu l'art de mêler le terrible et l'agréable dans l'attitude de Brutus, dans la douleur concentrée et la sensibilité de la mère et de ses jeunes petites filles qui viennent se réfugier dans son sein, et qui ne peuvent supporter l'horreur qu'elles éprouvent à l'aspect du corps de leurs frères morts et que les lecteurs rapportent sur leurs épaules»; David, J. L.: Autobiographie, 1793; Wildenstein, 1973, Dok. 1368.

Brutus. Brutus sitzt am linken Bildrand, weitgehend verschattet, mit düsterer Miene, die Liste der Verschwörer in einer Hand. Links hinter ihm ragt im Gegenlicht noch dunkler eine Statue der Roma. Ihr skurriler Umriss mit den vielen geheimnisvollen Attributen steht in eklatantem Gegensatz zur Eleganz der damals so hoch bewunderten klassischen Plastik. Auf ihrem Sockel ist die Wölfin dargestellt, die Romulus und Remus säugt. Die Gestaltung der Gruppe richtet sich streng nach antiken Vorbildern. Die Haltung des Brutus folgt einer antiken Statue, und seine Züge gleichen der kapitolinischen Brutus-Büste. Die Roma-Statue gibt ein Fresko wieder, das 1655 gefunden wurde und in Bernard de Montfaucons *«Antiquité expliquée»* (1719–1725) publiziert ist. Es galt seinerzeit als uralte, weil es gegenüber der klassischen Kunst primitiv wirkte.

Die eigentliche Handlung des Bildes spielt sich in dem Raum ab, der hinter dem *«Proszenium»* liegt. Er wird durch eine Architekturkulisse als Atrium von Brutus' Haus definiert. Trotz allem Leid, das die Szene beherrscht, ist hier Licht, hier leuchten lebhaft und klare Farben, hier entfaltet die Malerei ihre Schönheit. Auf der linken Seite tragen Soldaten die hingerichteten Söhne ins Haus. Dem Betrachter ist ein schauriger Anblick von Leichen erspart. Man erkennt hinter der düsteren Roma-Statue wenig mehr als die Beine eines Sohnes. Sie sind fein gemalt mit eleganten hochgeschnürten roten Sandalen. Rechts von Brutus erscheint seine Familie in Gestalt einer Gruppe laut klagender und tief trauernder Frauen. Sorgfältig sind die Elemente auf der rechten Seite und die Bahre mit dem Leichnam formal in Beziehung zueinander gesetzt: Ihre Position ist in der gleichen Bildtiefe, sie sind gleich beleuchtet, sie haben die gleichen Farben, und am auffälligsten wird die Brücke durch die weit ausholende Geste geschlagen, mit der die Mutter auf die Bahre hinweist.

David sagt in seiner Autobiographie selbst, dass es ihm darum ging, die Gefühle darzustellen. Er stellte den tragischen Konflikt des Brutus zwischen Elternliebe und patriotischer Pflicht dar. Was früheren Malern schier unmöglich schien zu veranschaulichen, das brachte David mit geradezu plakativer Klarheit zum Ausdruck. Die zeitgenössischen Betrachter erkannten sogleich die *«grande idée»* des Bildes.<sup>119</sup> Gerhard Arnold von

<sup>119</sup> Kritiken zusammengestellt bei Wildenstein, 1973; Sprigath, 1968, S. 346–352; Herbert, 1972, S. 124–131.



Farbabb. 1: Jacques-Louis David, «Brutus, premier Consul, de retour en sa maison, après avoir condamné ses deux fils qui s'étaient unis aux Tarquins, et avaient conspiré contre la Liberté Romaine, des Licteurs rapportent leurs corps pour qu'on leur donne la Sépulture». Paris, Musée du Louvre.

Halem kommentierte 1790, die Gegenüberstellung der Roma-Statue und der klagenden Frauen zeige den tragischen Konflikt. Einerseits verdiene der Tugendheld Bewunderung. Andererseits könne der Betrachter keinen Moment daran zweifeln, dass der Unglückliche unter dem Bewusstsein leide, eine böse, schreckliche Tat vollbracht zu haben.<sup>120</sup> Der Schatten, der auf Brutus fällt, hat die gleiche Bedeutung wie das fliehende Volk in der Vorzeichnung. Er wurde als unheimlich («sinistre») empfunden, und man wertete ihn als Zeichen dafür, dass die Tat des Brutus einem Verbrechen gleiche.<sup>121</sup> Die Statue der Roma erinnert an das Relief im Amsterdamer Rathaus. Aber dort erhebt sich stolz ein Monument der Grösse Roms. Bei David erscheint dagegen eher ein primitives Götzenbild. Es steht für eine rohe Tugend.

Die Kritiker des Salons von 1789 verglichen Davids Brutus-Bild oft mit dem Theater. Es hiess, das Bild sei mehr das Werk eines Dichters als eines Malers, es solle Furcht und Mitleid beim Betrachter auslösen, oder man sagte, es plazierte David zwischen Corneille und Shakespeare.<sup>122</sup> Es ist gut bekannt, wie eng David mit dem Theater verbunden war.<sup>123</sup> Er besprach seine künstlerischen Probleme im Kreis seines Pflegevaters Michel Sedain, der für das Theater schrieb; er bewunderte Diderot, und dieser besuchte ihn in seinem Atelier; er war gut befreundet mit dem seinerzeit berühmten Schauspieler François-Joseph Talma; er oder seine Schüler entwarfen Kostüme oder Requisiten für die Bühne.

Es ist ebenso bekannt, dass David bereits für den «Horatier-Schwur» (1784) durch das Theater inspiriert wurde. Statt eines von den Ereignissen wiederzugeben, von denen in der antiken Literatur berichtet wird, übernahm er schon dort aus dem klassischen französischen Theater die wesentlichen Elemente, um die Quintessenz der Geschichte ins Bild zu setzen. Nach dem Vorbild des Theaters erfand er schon hier eine Szene, die im Haus der Protagonisten spielt, und führte die trauernden Frauen ein. Die Gegenüberstellung der begeisterten jungen Horatier, die gegen ihre Vettern kämp-

<sup>120</sup> Von Halem, 1990, S. 190. Übers. 1896, S. 237f. (Wildenstein, Dok. 280).

<sup>121</sup> Herbert, 1972, S. 126; Sprigath, 1968, S. 351.

<sup>122</sup> Kelder, D.: Aspects of «official» painting and philosophic art 1789–1799, New York/London 1976, S. 61.

<sup>123</sup> Dowd, 1960, S. 2–22; Alston, D.: David et le théâtre, in: David contre David I, Paris 1993, S. 165–198; Fried, M.: David et l'antithéâtralité, in: ebd., S. 199–227.



fen sollen, und der trauernden Frauen bringt den Zwiespalt zwischen patriotischem Pflichtbewusstsein und Verwandtenliebe zum Ausdruck. Dieser Zwiespalt spiegelt Davids eigene Haltung gegenüber der grausamen Geschichte. Daraus wird im ›Horatier-Schwur‹ nach dem Vorbild des Theaters ein tragischer Konflikt. Er bezieht sich auf den Vater, der in der Mitte des Bildes erscheint, um den Schwur abzunehmen. Der Vater ist zwischen die beiden Parteien der Jünglinge und der Frauen gestellt zum Zeichen für seinen tragischen Konflikt. In der antiken Literatur ist diese Situation nicht angelegt. Die jungen Horatier stürzen sich dort bedenkenlos in den Kampf mit ihren Vettern, und ihr Vater spielt vor dem Kampf keine Rolle.

Das Brutus-Bild nimmt offensichtlich die Geisteshaltung des ›Horatier-Schwurs‹ auf. Aber es ist auch direkt vom Theater beeinflusst. Nach allem, was wir über David wissen, kann kein Zweifel daran bestehen, dass er ein so berühmtes Stück wie Voltaires Brutus-Drama kannte. Wir sahen schon, dass er sich in der Vorzeichnung wie Voltaire auf einen von den beiden Söhnen konzentrierte. Auch Voltaires Drama spielt am Ende im Haus des Protagonisten. Entgegen den antiken Berichten fällt Brutus bei Voltaire sein Urteil nicht im Senat und wohnt der Vollstreckung nicht bei. Er verhört Titus in seinem Haus, fällt sein Urteil dort und lässt es dem Senat überbringen. In der letzten Szene tritt nur ein Senator auf, um Brutus in seinem Haus mitzuteilen, dass das Urteil vollstreckt wurde. Darauf antwortet Brutus: «Rome est libre, il suffit; rendons grâces aux dieux.» David stellt gewissermassen diese letzte Szene dar. Die Botschaft von der Vollstreckung des Urteils ist dadurch wiedergegeben, dass die gerichteten Söhne hereingetragen werden, und die Roma-Statue bringt die Antwort des Brutus darauf zum Ausdruck.

Davids Brutus-Bild ist so nahe an Voltaires Brutus-Drama, dass es bei dessen Aufführung auf der Bühne nachgestellt werden konnte. Das geschah erstmals am 19. November 1790 in der Comédie Française.<sup>124</sup> David hatte die Kostüme entworfen. Als Titus abgeführt wurde, sank Brutus auf einen Stuhl, so wie es David darstellt, und als ihm die Vollstreckung des Urteils mitgeteilt wurde, brachten vier Liktoren den Leichnam des Titus. Gerhard Anton von Halem berichtet: «Jeder Pariser kannte Davids Bild, jeder erkannte sofort die Absicht, auf diese Weise dem Künstler öffentlich zu

<sup>124</sup> So berichtet Melchior von Grimm: *Correspondance littéraire XVI*, Paris 1882, S. 117; Dowd, 1960; Herbert, 1972, S. 68ff.



Farbabb. 2: Peter Paul Rubens, La Félicité de la Régence, Medici-Zyklus, Paris, Musée du Louvre.



Farbabb. 3: Friedrich Heinrich Füger, Brutus-Urteil, Stuttgart, Staatsgalerie.



Farbabb. 4: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Brutus-Urteil, Zürich, Kunsthhaus.

huldigen, vor der Nation. Es war wie ein nationaler Feiertag, erhöht durch den einmütigen Applaus.»<sup>125</sup> In späteren Aufführungen von Voltaires Brutus-Drama wurde es üblich, am Schluss Davids Bild nachzustellen.

Die Rückbesinnung auf die römischen Helden als Muster der Tugend hatte ihren guten Sinn in der Renaissance, als die Antike das Leitbild beim Aufbruch in die Neuzeit bildete. Aber die Aufklärung lebte mit dem Bewusstsein, dass sie die Antike weitgehend überflügelt hatte. Der überschwengliche Enthusiasmus für die römische Frühzeit, der nunmehr einsetzte, hatte nicht mehr wie in der Renaissance den Fortschritt im Auge, sondern glich eher einer Flucht vor der Zivilisation in eine idealisierte Vergangenheit.<sup>126</sup> Realistisch gesehen waren die Sitten der Frühzeit viel zu primitiv für die modernen Verhältnisse; trotzdem wurden sie als vorbildlich hingestellt, denn neuerdings kursierte weithin die Überzeugung, dass gerade ihre Wildheit noch der ursprünglichen Natur des Menschen entspreche. Diese sentimentale Vorstellung wurde durch Jean-Jacques Rousseau theoretisch begründet. Sie stand sowohl hinter den klaszistischen Bildern als auch hinter den Grundsätzen der Französischen Revolution. Sie prägte die Inhalte und den theatralischen Stil, den Malerei und politische Rhetorik damals gemein hatten. David ging es offenbar in erster Linie darum, einen sensationell zugespitzten tragischen Konflikt in Szene zu setzen. Er wollte eigentlich ganz im Sinn der Akademie ein künstlerisches Problem lösen. Aber indem ihm das gelang, brachte er zugleich mit schlagender Klarheit die Geisteshaltung zum Ausdruck, die ihn ebenso wie die Wortführer der Französischen Revolution prägte. Damit nahm sein Brutus-Bild politische Bedeutung an und konnte gewissermassen zum Plakat der Revolution werden.

Die Begeisterung für die Primitivität als Muster für menschliche Natürlichkeit hielt nicht lange an. Schon Napoleon zeigte nach seinem Aufstieg wenig Sinn für den theatralischen Heroismus. Das Brutus-Urteil kam aus der Mode. Noch Eugène Delacroix dachte daran, es zu malen, aber dann schien es ihm doch zu plakativ. Statt dessen wählte er ein ähnliches Sujet, das im Mittelalter spielt («Die zwei Foscari», 1855). Inzwischen ging es längst nicht mehr um moralische Vorbilder, sondern um die malerische Vorstellung von einer anderen Welt.

<sup>125</sup> Von Halem, übers. 1896, S. 312 (Wildenstein 1973, Dok. 280).

<sup>126</sup> Günther, 1999, S. 62–108.

## Abgekürzt zitierte Literatur

### Primärliteratur

- Bullinger, H./Sachs, H.: *Lucretia-Dramen*, hrsg. von H. Hartmann, Leipzig 1973.
- Glareanus, Heinrich: *Descriptio de situ Helvetiae. Ad Maximilianum Augustum Panegyrikon*, Basel 1516.
- Lavater, J. C.: *Ausgewählte Werke I*, hrsg. von E. Staehelin, Zürich 1943.
- Mercier, L.-S.: *Neuer Versuch über die Schauspielkunst*, in: *Theater und Aufklärung. Dokumentation zur Ästhetik des französischen Theaters im 18. Jahrhundert*, hrsg. von R. Petermann und P.-V. Springborn, München/Wien 1979.
- Tischbein, J. H. W.: *Aus meinem Leben*, Berlin 1922.
- Vasari, G.: *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori I*, hrsg. von G. Milanesi, Florenz 1906.

### Sekundärliteratur

- Bardon, H.: *Les peintures à sujets antiques au XVIII<sup>e</sup> siècle d'après les livrets des Salons*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 105 (1963), S. 217–250.
- Baron, H.: *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton 1955.
- Bätschmann, O.: *Das Historienbild als «Tableau» des Konflikts: Jacques-Louis Davids «Brutus» von 1789*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 39 (1986), S. 145–162.
- Becker, W.: *Paris und die deutsche Malerei 1750–1840*, München 1971.
- Böcker-Dursch, H.: *Zyklen berühmter Männer in der bildenden Kunst Italiens – «Neuf Preux» und «Uomini Illustri»*, Diss. München 1973.
- Bonnet, J. C.: *La mort de Marat*, Paris 1986.
- Bordes, P.: *Zur Sinnggebung der Historien bei Jacques-Louis David*, in: *Kat. Ausstlg. Köln/Zürich/Lyon 1988*, S. 105–114.
- *La mort de Brutus de Pierre-Narcisse Guérin*, Vizille 1996.
- Brookner, A.: *Greuze. The Rise and Fall of an Eighteenth-century Phenomenon*, London/Greenwich 1972.
- *Jacques-Louis David*, London 1980.

- Clarke, M. L.: *The noblest Roman. Marcus Brutus and his reputation*, Ithaca/New York 1981.
- David contre David: Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel du 6 au 10 décembre 1989, Paris 1993.
- de Ridder, J. H. A.: *Gerechtigheidsstaferelen voor Schepenhuzen in de zuidelijke Nederlanden in de 14de, 15de en 16de Eeuw*, Brüssel 1989.
- Donato, M. M.: *Gli eroi tra storia e «exemplum»: I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in: *Memoria dell'Antico nell'Arte Italiana II*, Turin 1985, S. 97–154.
- Dowd, D. L.: *Art and Theatre during the French Revolution: the Role of Louis David*, in: *Art Quarterly* 23 (1960), S. 2–22.
- Ebert-Schifferer, S.: *Ripandas Kapitolinischer Freskenzyklus und die Selbstdarstellung der Konservatoren um 1500*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 23/24 (1988), S. 75–218.
- Ettlinger, L.: *Jacques-Louis David and Roman Virtue*, in: *Journal of the Royal Society of Arts* 115 (1967), S. 105–123.
- Fremantle, K.: *The Baroque Town Hall of Amsterdam*, Utrecht 1959.
- Friedrich, A. et al. (Hgg.): *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829). Das Werk des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur*, Petersberg 2001.
- Germer, S./Kohle, H.: *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.
- Günther, H.: *«Brutus! und du schläfst? ach, wenn du lebtest!» Das Zürcher Brutus-Bild des Johann Heinrich Wilhelm Tischbein*, in: *NZZ*, Nr. 175, 31.7./1.8.1993.
- *Kult der Primitivität im Klassizismus*, in: *Von der Geometrie zur Naturalisierung. Utopisches Denken im 18. Jahrhundert ... (Kongressakten Universität Halle 1997)*, Tübingen 1999, S. 62–108.
- Hankey, T.: *Salutati's Epigrams for the Palazzo Vecchio*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 22 (1959), S. 363–365.
- Hansen, S.: *Die Loggia della Mercanzia in Siena*, Worms 1987.
- Herbert, R. L.: *David, Voltaire, «Brutus» and the French Revolution: An Essay in Art and Politics*, London 1972.
- Jacob, R.: *Images de la justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du moyen âge à l'âge classique*, Paris 1994.

- Joost-Gaugier, C. L.: The Early Beginnings of the Notion of «Uomini Famosi» and the «De viris illustribus» in Greco-Roman Literary Tradition, in: *Artibus et Historiae* 6 (1982), S. 97–115.
- Kat. Ausstlg. Bern 1991: Zeichen der Freiheit. Kat. Ausstlg. Bern 1991.
- Kat. Ausstlg. Köln/Zürich/Lyon 1988: Triumph und Tod des Helden. Kat. Ausstlg. Köln/Zürich/Lyon 1988.
- Kat. Ausstlg. Paris 1989/1: Jacques-Louis David, Kat. Ausstlg. Paris 1989.
- Kat. Ausstlg. Paris 1989/2: La Révolution Française et l'Europe 1789–1799. Kat. Ausstlg. Paris 1989.
- Knappe, K.-A.: «Nostra et sacri Romani imperii civitas». Zur reichsstädtischen Ikonologie im Spätmittelalter, in: *Kunstspiegel* I:3 (1979), S. 159f.
- Lederle Grieger, U.: Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathäusern, Diss. Heidelberg 1937.
- Locquin, J.: La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785. Etude de l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris 1912.
- Meyer, I. L. F.: Schreiben vom 16.12.1790 an den Herausgeber, in: *Neues Deutsches Museum* 1791, S. 70–82.
- Mildenberger, H.: Die neue Energie unter David, in: *Goethe und die Kunst*. Kat. Ausstlg. Frankfurt 1994, S. 280–308.
- Miola, R. S.: Julius Caesar and the Tyrannicide Debate, in: *Renaissance Quarterly* 38 (1985), S. 271–289.
- Morpurgo, S.: Bruto, «Il buon giudice» nell'Udienza dell'Arte della Lana in Firenze, in: *Miscellanea di Storia dell'Arte in Onore di Igno Benvenuto Supino*, Florenz 1933.
- Ottenheim, K.: Philips Vingboons (1607–1678) Architect, Zutphen 1989.
- Piccolomini, M.: The Brutus revival. Parricide and tyrannicide during the Renaissance, Carbondale/Edwardsville 1991.
- Robert, C. N.: Une allégorie parfaite. La Justice vertue, courtisane et bourreau, Genf 1993.
- Rubinstein, N.: Politische Ikonographie im Palazzo Vecchio vor Vasari, in: *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin* 30 (1981/82), S. 15–18.
- Ruck, G.: Brutus als Modell des guten Richters. Bild und Rhetorik in einem Florentiner Zunftgebäude, in: *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, München 1989, S. 115–131.

- Sprigath, G.: Themen aus der Geschichte der römischen Republik in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Ikonographie des 18. Jahrhunderts, Diss. München 1968.
- Tipton, S.: *Res publica bene ordinata*. Regentenspiegel und Bilder vom guten Regiment. Rathausdekorationen in der frühen Neuzeit, Hildesheim/Zürich/New York 1996.
- Troescher, G.: Weltgerichtsbilder in Rathäusern und Gerichtsstätten, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 11 (1939), S. 139–214.
- van Halem, G.: *Blicke auf einen Theil Deutschlands, der Schweiz und Frankreichs bey einer Reise vom Jahre 1790*, Bremen 1990.
- Wildenstein, D./Wildenstein, G.: *Louis David: Recueil de documents complémentaires au catalogue complet de l'oeuvre de l'artiste*, Paris 1973.