

# DAS HISTORIENBILD ALS „TABLEAU“ DES KONFLIKTS: JACQUES-LOUIS DAVIDS „BRUTUS“ VON 1789

VON OSKAR BÄTSCHMANN

Ce tableau est peut-être le plus profondément et le plus philosophiquement pensé.

*David, Autobiographie, 1793<sup>1</sup>*

Aber natürlich würde man das Bild überhaupt nicht so eingehend studiert haben, wenn es nicht durch seinen politischen Charakter zur Sensation des Tages geworden wäre.

*Friedländer, 1930<sup>2</sup>*

## 1. Eine politische Sensation von 1789?

Am 25. August 1789 wurde der Salon im Louvre turnusgemäß eröffnet. Abgesehen von einer Verstärkung der Zensurtätigkeit hatten sich die politischen Ereignisse des Jahres nicht auf die Ausstellung ausgewirkt. Jacques-Louis David konnte das im Auftrag des Bruders des Königs geschaffene Werk „Les amours de Paris et Hélène“ zeigen, nicht aber das bürgerliche Pendant dieses Bildes, das Porträt des berühmten Chemikers Antoine-Laurent Lavoisier mit seiner Frau (Abb. 1). Man befürchtete erneute Unruhen wegen eines kürzlichen Vorfalls, der Lavoisier beinahe das Leben gekostet hatte. Als Kommissär im Rüstungsamt seit 1775 verantwortlich für die Herstellung und Lagerung des Schießpulvers, hatte Lavoisier im August einen Austausch von altem durch neues Pulver angeordnet. Die mißtrauische Bevölkerung hatte offenbar nur den Abtransport wahrgenommen und darin einen Akt des Verrats an der Revolution gesehen. Lavoisier wäre beinahe umgebracht worden, obwohl bekannt war, daß er den revolutionären Kreisen um Mirabeau, Brissot, Sieyès und Bailly zugehörte<sup>3</sup>.

Die Zensur behelligte Davids „Brutus“ (Abb. 2) offenbar nicht. Die Verantwortlichen des

<sup>1</sup> J. L. DAVID, Autobiographie vom April 1793, Paris, Ecole des Beaux-Arts, ms. 323, d. 3; abgedruckt bei BORDES, Serment, Dok. 19, S. 174–175.

<sup>2</sup> W. FRIEDLÄNDER, Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix, Bielefeld und Leipzig 1930, neue Ausgabe Köln 1977, S. 33.

<sup>3</sup> M. FURCY-RAYNAUD (Hrsg.), Correspondance de M. d'Angiviller avec Pierre, in: Nouvelles Archives d'Art français, 22, 1906, S. 263–265. – E. GRIMAU, Lavoisier 1743–1794, Paris 1896. – HERBERT, David, S. 57–59. Zum Salon in der Revolution vgl. C. CAUBISENS-LASFARGUES, Le salon de peinture pendant la révolution, in: Annales historiques de la révolution française, 33, 1961, S. 193–214. Zu den beiden Bildern vgl. A. BROOKNER, Jacques-Louis David, New York u. a. 1980, S. 87 f. – David et Rome – David e Roma. Katalog der Ausst. der Académie de France à Rome 1981/82, Rom 1981, S. 144 ff., Nr. 37. – De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830. Katalog der Ausst. im Grand Palais Paris 1974/75, Paris 1974, Nr. 33, S. 368 f.

Salons, der Generaldirektor der Königlichen Bauten, der Comte d'Angiviller, und sein Beauftragter, Ch.-E.-G. Cuvillier, waren der Ansicht, David könne sein Gemälde nicht bis zum Salon fertigstellen. Eine Äußerung der Erleichterung von Cuvillier an Vien vom 10. August wurde sofort vom „Observateur“ als Zensur gebrandmarkt. Cuvillier sandte ein gewundenes Dementi, in dem er sich als Freund Davids bezeichnete und der „Académie“ die ausschließliche Kompetenz der Annahme oder Zurückweisung von Werken zuwies<sup>4</sup>. Die Frage ist, warum Cuvillier hätte beunruhigt sein sollen. Wahrscheinlich bildete Davids Entwurf (Abb. 3) den Grund. Denn dieser enthielt neben den Leichen der Söhne des Brutus auch ihre auf Spieße gesteckten Köpfe. Dies hätte im Salon genau wie das Porträt Lavoisiers an jüngste Vorfälle in Paris erinnern können, an das Schicksal des Gouverneurs der Bastille vom 14. Juli oder des Profosses der Händler. Das Gemälde enthält dieses Motiv nicht, und auch in der Untermalung ließen sich keine Spuren von aufgesteckten Köpfen finden<sup>5</sup>. Da David etwa zwölf Monate zur Ausführung eines großen Gemäldes brauchte, kann man in der Abweichung vom Entwurf weder die Vermeidung einer Anspielung auf die Vorfälle des Sommers noch eine Intervention der Zensur erkennen. Es ist unwahrscheinlich, daß die Verantwortlichen des Salons Bedenken wegen des Themas von Davids Bild gehabt haben oder wegen der Möglichkeit, von der *liberté romaine*, die im Titel genannt wurde, auf die Anliegen der *liberté française* zu schließen<sup>6</sup>. In den Salon wurden auch Darstellungen von Ereignissen der Revolution aufgenommen – z. B. Hubert Roberts „Démolition de la Bastille“<sup>7</sup>.

Der „Brutus“ erschien am 12. September im Salon mit der für David üblichen Verspätung. Die Kritik ging ausführlich auf Davids Gemälde ein wie auf jedes seiner Historienbilder seit dem „Belisarius“ von 1781. Trotz der vorangegangenen Politisierung erschien keine einzige politische Interpretation des Gemäldes, vielmehr beschäftigten sich alle Kritiken mit dem Stil, mit Licht und Schatten und mit der Komposition, die verschiedentlich wegen der fehlenden Einheit getadelt wurde<sup>8</sup>. Es gibt keinen Hinweis darauf, daß 1789 der „Brutus“ jene politische Sensation gewesen wäre, an die nach den Gebrüdern Goncourt eine Reihe von Kunsthistorikern bis Walter Friedländer und D. L. Dowd geglaubt haben<sup>9</sup>.

<sup>4</sup>) Zur Polemik vgl. D. L. DOWD, Pageant Master of the Republic. Jacques-Louis David and the Revolution, Lincoln 1948, S. 19. – L. D. ETTLINGER, Jacques-Louis David and Roman Virtue, in: Journal of the Royal Society of Arts, 115, 1967, S. 105 ff. – HERBERT, David, S. 55 ff., S. 124 f. (Übersetzung von Cuvilliers Brief) – BORDES, Serment, S. 27 f., Dok. 7, S. 134 ff.

<sup>5</sup>) (Unbekannter Verfasser), Notice sur la vie et les ouvrages de M. J.-L. David, Paris 1824, S. 35: *Dans la première composition, il [David] avait présenté les têtes séparées du corps, et portées par des licteurs. Les événements affreux de 1789 le décidèrent à les cacher, telles qu'on les voit aujourd'hui.* Vgl. Herberts Diskussion dieser Skizze (S. 51) und die Ausführungen von BORDES, Serment, S. 7 f., und Anm. 67, hier die Erwähnung der radiographischen Untersuchung des Gemäldes im Louvre durch das Laboratoire de Recherche des Musées de France, welche die Nachricht des anonymen Biographen von 1824 widerlegt.

<sup>6</sup>) Der Titel des Bildes im „Livret“ lautet: *J. 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. Les licteurs rapportent leurs corps pour qu'il leur donne la sépulture.*

<sup>7</sup>) Neben Hubert Roberts Gemälde waren zwei weitere Werke ausgestellt, die an die Zerstörung der Bastille vom 14. Juli 1789 erinnerten; vgl. HERBERT, David, S. 63–65.

<sup>8</sup>) Vgl. die bei HERBERT, David, S. 126–131 in Übersetzung abgedruckten Kritiken.

<sup>9</sup>) E. und J. DE GONCOURT, Histoire de la Société Française pendant la Révolution, Paris 1854, Nouv. Ed. Paris 1880, S. 40–52; einige bemerkenswerte Sätze aus der Besprechung von Davids „Brutus“ seien zitiert: *La Révolu-*

Die politische Rezeption von Davids „Brutus“ fand mehr als ein Jahr nach dem Salon, am 19. November 1790, im Anschluß an die zweite Aufführung von Voltaires gleichnamiger Tragödie im „Théâtre de la Nation“ statt. Schon die erste Aufführung am vorangehenden Tag stimulierte die revolutionäre Aktualisierung von Voltaires Tragödie. Beispielsweise wurden die Verse des Valérius an Brutus: *C'est sur vous seul que nos yeux sont ouverts; / C'est vous qui le premier avez rompu nos fers* vom Schauspieler an den unter den Revolutionären im Parkett anwesenden Mirabeau gerichtet. Diesem dürfte die Identifikation als Brutus des französischen Volkes willkommen gewesen sein, da er seit einem halben Jahr im Dienst des Königs stand und seinen revolutionären Ruf einzubüßen drohte<sup>10</sup>.

Als der Vorhang am 19. November sich hob, sah man auf der einen Seite der Bühne eine der Büsten Voltaires von Houdon, auf der andern eine Kopie des Kapitolinischen Brutus. Wie am Vorabend fand ein akustischer Zweikampf an verschiedenen Stellen der Tragödie statt, doch diesmal gewannen die Revolutionäre, und die Aufführung endete nach den Berichten eines Augenzeugen und der Zeitungen mit der glanzvollen Vorstellung von Davids Gemälde als lebendem Bild – als *tableau vivant*. Der Schauspieler Vanhove setzte sich in der Haltung des Brutus aus dem Gemälde in einen Sessel, während Likatoren den Körper eines Sohnes hereinbrachten. Das Publikum erkannte das nachgestellte Gemälde. Dieser Abend bildete den Anfang des revolutionären Brutus-Kultes, der die folgenden politischen Wechsel überstand und bis zum triumphalen Einzug des echten Kapitolinischen Brutus inmitten der Prunkstücke des Napoleonischen Kunstraubes 1798 dauerte<sup>11</sup>.

Die pro-revolutionäre Interpretation von Davids „Brutus“ war vorbereitet durch das kunstpolitische Engagement des Künstlers seit dem Herbst 1790, durch sein Projekt, den Schwur des Dritten Standes im „Jeu de Paume“ von Versailles vom 20. Juni 1789 im größten Historienbild der neueren Zeit darzustellen, und durch die sich verbreitende Überzeugung, David fördere mit seinem strengen, gegen das Rokoko gerichteten Stil und seinen anti-höfischen Themata die Sache der Revolution. David war seit dem Sommer 1790 Anführer der Künstlerrevolution gegen die „Académie royale de peinture et de sculpture“, stand der oppositionellen „Commune des Arts“ vor und hatte vermutlich schon im Frühjahr mit den Arbeiten für den „Serment du Jeu de Paume“ begonnen. Dafür hatte er zunächst ein halböffentliches Einverständnis des Klubs der Jakobiner erhalten, nach der Ausstellung der Zeich-

---

*tion assise au chevalet de David; le petit-neveu du peintre de Mme de Pompadour, se faisant le peintre des vertus, des austérités et des sévérités républicaines; le petit-neveu de Boucher, peignant Brutus recevant le corps de ses fils décapités, et les licteurs portant les deux têtes, – tel est l'événement de l'art, et l'offrande patriotique que la nouvelle école de peinture apporte à l'année 1789. [ . . . ] . . . c'est un cri d'admiration dans le public de l'art, dans le publique de la politique. Les âmes prennent feu à ce tableau qui est un coup d'Etat; l'enthousiasme proclame David un précurseur de la liberté, „David, dont le patriotisme dirigeait les idées de la révolution, avant la révolution“ . . . (S. 40–41, 44). Vgl. ferner DOWD, Pageant Master (zit. Anm. 4), und DERS., Art and Theatre during the French Revolution: the Role of Louis David, in: The Art Quarterly, 23, 1960, S. 5. Zur Richtigstellung u. a. durch die Lektüre der Pressereaktionen vgl. HERBERT, David, S. 51 f.*

<sup>10</sup> Der Augenzeugenbericht: G. A. VAN HALEM, Paris en 1790, übersetzt von A. Chuquet, Paris 1896, S. 305–312. – VOLTAIRE, Brutus, in: Oeuvres complètes, Paris 1877, 2, S. 301–389, die Verse des Valérius S. 329; vgl. im weiteren DOWD, Art and the Theatre (zit. Anm. 9), S. 5 f. – HERBERT, David, S. 74–78.

<sup>11</sup> DOWD, ebenda, S. 3–22. – HERBERT, David, S. 67–121.

nung im Salon von 1791 beschloß die Nationalversammlung, die Kosten der Ausführung des Gemäldes zu übernehmen<sup>12</sup>. Als Mitglied des Nationalkonvents förderte David die Erhebung des römischen Konsuls Brutus zu einer der kultischen Leitfiguren der Revolution. Im Projekt für einen neuen Opern-Vorhang von 1793/94 (Abb. 4) reihte er den Brutus mit Marat, Lepeletier und Wilhelm Tell unter die *martyrs de la liberté* ein, die mit dem Wagen des Volkes Monarchie, Feudalherrschaft und Theokratie überrollen<sup>13</sup>. Es gibt Anzeichen dafür, daß David die pro-revolutionäre Rezeption seiner früheren Gemälde gefördert hat. Das Motiv seines „Schwurs der Horatier“ von 1784 wurde 1790 auf dem Altar des Vaterlandes plaziert; im Dezember des gleichen Jahres erschien ein Prospekt für den Verkauf von Stichen nach Davids „Tod des Sokrates“ von 1787 und dem „Schwur der Horatier“, dessen Text die beiden Gemälde als Meisterwerke der Malerei pries und die Darstellung der Horatier als Vorbild für den patriotischen Eifer und den Bürger-Schwur hinstellte<sup>14</sup>. David ist wahrscheinlich der Verfasser dieses Textes. Hat er so eine retrospektive Politisierung seiner Historienbilder vorgenommen? Warum erstreckte sich diese nicht auf den „Brutus“? Auch während des Höhepunktes des Brutus-Kultes zog David sein Gemälde von 1789 nicht in die pro-revolutionäre Rezeption herein. In der 1793 niedergeschriebenen kurzen Autobiographie bezeichnete David Brutus nicht als Märtyrer der Freiheit, sondern er nannte das Gemälde *peut-être le plus profondément et le plus philosophiquement pensé* und äußerte eine Vermutung über die Gründe von d'Angivillers Zensurversuch. David meinte, man hätte eine Analogie zwischen Brutus und Ludwig XVI. gesehen, weil dieser wie jener dem Verrat durch Familienmitglieder ausgesetzt gewesen sei. David räumte diese Ansicht vom guten, verratenen und fehlgeleiteten König nicht durch eine eigene politische Interpretation beiseite, auch nannte er keine politische Intention bei der Konzeption und Ausführung des Gemäldes, sondern er behauptete die gedankliche, philosophische Tiefe des Malers<sup>15</sup>.

Wir haben es demnach mit einem historiographisch und hermeneutisch höchst interessanten Sachverhalt zu tun. Ich fasse ihn mit wenigen Sätzen zusammen:

- a) Davids „Brutus“ wurde trotz einer vorangehenden publizistischen Kampagne gegen die Zensur 1789 nicht politisch interpretiert.
- b) Die politische Rezeption des „Brutus“ fand am 19. November 1790 statt. Ihr ging ein Engagement Davids für die Sache der Revolution voraus.
- c) David hat zwar eigene Historienbilder retrospektiv politisiert, nicht aber den „Brutus“, obwohl er selbst den Brutus-Kult (Brutus als Märtyrer der Freiheit wie Marat und Lepeletier) förderte.

<sup>12</sup>) E. CASTELNUOVO, *Arti e rivoluzione. Ideologie e politiche artistiche nella Francia rivoluzionaria*, in: *Ricerche di Storia dell'Arte*, 13–14, 1981, S. 5–20. – PH. BORDES, J.-L. David's „Serment du Jeu de Paume“: Propaganda without a cause?, in: *Oxford Art Journal*, 3, 1980, Nr. 2 S. 19–25. BORDES, *Serment*.

<sup>13</sup>) Vgl. den Titel der Zeichnung im Louvre bei: J. GUIFFREY u. P. MARCEL, *Inventaire général des Dessains du Musée du Louvre et du Musée de Versailles*, Paris 1904, 4, S. 79, Nr. 3199 (Inv. Nr. 71 RF); dazu: HERBERT, David, S. 95–121.

<sup>14</sup>) HERBERT, David, S. 70–71. – BORDES, *Serment*, S. 31–32.

<sup>15</sup>) DAVID, *Autobiographie* (vgl. Anm. 1): *Ce tableau 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.*

d) Von einer proto- oder prä-revolutionären Intention des Malers in bezug auf den „Brutus“ ist nichts nachweisbar.

Die lange Reihe divergierender und gegensätzlicher Auffassungen von Davids „Brutus“ zeigt auf, daß die Schwierigkeiten, mit diesem Sachverhalt umzugehen, einerseits in dem Fehlen präziser Unterscheidungen zwischen Intention, historischer Rezeption und selbstgeschaffener Interpretation liegen und andererseits in der nichtkritischen Verbindung von Gemälde, historischem Kontext und Intention des Künstlers. Lassen sich Ursachen der französischen Revolution Davids Gemälden der achtziger Jahre als historischer Kontext zuordnen? Kann man damit einen prä-revolutionären Progressivismus bei David konstatieren, wie Albert Boime<sup>16</sup>? Oder gehören Davids Historienbilder bis 1789 zu den *exempla virtutis* und also zu der seit der Mitte des Jahrhunderts betriebenen Erneuerung der obersten Gattung der Malerei, wie Rosenblum es dargelegt hat<sup>17</sup>? Darf man mit Herbert aus der politischen Rezeption und dem Brutus-Kult Davids und der Revolution eine prä- oder proto-revolutionäre Intention des Malers rekonstruieren<sup>18</sup>? Oder sind alle Aussagen über Davids politische Haltung vor 1790 schlicht retrospektive Politisierungen, wie es Philippe Bordes in seiner Monographie über das Revolutionsbild „Le serment du Jeu de Paume“ behauptet<sup>19</sup>?

## 2. Brutus – ein neues Thema der Malerei

Vor 1780 wurde die Geschichte von Brutus praktisch nie im Bild dargestellt. 1783 erschien mit der Illustration von Moreau (Abb. 6) für den ersten Band der Voltaire-Gesamtausgabe, die von Beaumarchais finanziert und in Kehl gedruckt wurde, die zweite Illustration des Themas im 18. Jahrhundert. Moreau zeichnete die zweite Szene des ersten Aktes, in der Brutus die Verzeihung der Götter erfleht, Mars als Beschützer anruft und den Königstreuen als Verrätern den Tod androht<sup>20</sup>. Im Salon von 1785 stellte Jean-Simon Berthélemy ein Ge-

<sup>16</sup>) A. BOIME, Marmontel's „Bélisaire“ and the Pre-Revolutionary Progressivism of David, in: *Art History*, 3, 1980, S. 81–101. – TH. E. CROW, The „Oath of the Horatii“ in 1785: painting and pre-Revolutionary radicalism in France, in: *Art History*, 1, 1978, S. 424–471. – DERS., Jacques-Louis David's „Oath of the Horatii“. Painting and Pre-Revolutionary Radicalism in France (Phil. D. Univ. of California, 1978), Ann Arbor Mich. 1981.

<sup>17</sup>) ETTLINGER, Roman Virtue (zit. Anm. 4). – ROSENBLUM, Transformations.

<sup>18</sup>) HERBERT, David, S. 52: *Are we unable to resolve the conflicting possibilities of political and non-political interpretations? The answer will depend upon the retracing of an unusually exciting lesson in the use of circumstantial evidence.* Die Frage, auf die Herbert antworten will durch die Bezugnahme auf den historischen Kontext, ist nicht die der Interpretation, sondern die der Intention; wieder ein anderes, und bei Herbert nicht klar von Intention und Interpretation geschiedenes Problem ist das des „proto-revolutionary content“ von Davids Gemälde. – Vgl. auch CHR. SELLS, Some Recent Research on Jacques-Louis David, in: *The Burlington Mag.*, 117, 1975, S. 811–813 und BROOKNER, David (zit. Anm. 3), S. 90–94.

<sup>19</sup>) TH. PUTTFARKEN, David's „Brutus“ and theories of pictorial unity in France, in: *Art History*, 4, 1981, S. 291–304, nimmt das Bild aus dem rekonstruierten prä-revolutionären Kontext heraus; BORDES, Serment, aufgrund einer genauen Analyse der Dokumente (auch in bezug auf ihre Echtheit) und einer präzisen Chronologie; vgl. auch N. BRYSON, Word and Image. French Painting of the Ancien Régime, Cambridge 1981, S. 204–238.

<sup>20</sup>) VOLTAIRE, Brutus, 1. Akt, 2. Szene, in: *Oeuvres complètes* (zit. Anm. 10), S. 329–334; in der von P. A. Caron de Beaumarchais von 1784 bis 1789 in Kehl veranstalteten Ausgabe der „Oeuvres complètes“ von Voltaire im Bd. 1, 1785, S. 293–388. Die Illustrationen dieser Ausgabe sind von J. M. Moreau gewidmet *A Son Altesse Royale Monseigneur Frederic Guillaume Prince de Prusse.*

mälde mit einem dem Brutus verwandten Thema aus: „Der Konsul Manlius Torquatus verurteilt seinen Sohn zum Tode“. Unter dem Jammer der Soldaten und Likatoren verurteilt hier der Vater, der sich vor Qual ans Herz greift, seinen Sohn wegen Ungehorsams im Krieg zum Tode<sup>21</sup>. Im folgenden Jahr wurde am 25. Jänner die Tragödie Voltaires ein einziges Mal aufgeführt. Unter den Zuschauern saß die Comtesse d'Albany, die Donna des italienischen Dramatikers Vittorio Alfieri. Ihre Begeisterung war für Alfieri eine schändliche Herausforderung von seiten des „plebejischen“ Franzosen. Er begann sofort mit der Arbeit an einer eigenen Tragödie, übersiedelte 1787 nach Paris und vollendete dort seinen „Bruto primo“ am 31. Dezember 1788. Das Stück erschien im folgenden Jahr bei Didot in Paris in der Gesamtausgabe der Tragödien mit einer bemerkenswerten Widmung: *Al Chiarissimo e libero uomo il Generale Washington Il SOLO nome del liberatore dell'America può stare in fronte della tragedia del liberatore di Roma*<sup>22</sup>.

Alfieris Beurteilung des Unabhängigkeitskrieges Nordamerikas und seine Begeisterung für George Washington waren in Frankreich keineswegs ungewöhnlich. Nach einigem Zögern hatte Frankreich 1777 mit der Unterstützung der Aufständischen begonnen und ihnen in kritischen Phasen entscheidende Hilfe geleistet. Der Friede zwischen England und den Vereinigten Staaten wurde 1783 in Versailles geschlossen. In Paris verkehrte Alfieri in anglo-amerikanischen Kreisen, deren Zentrum der Gesandte der Vereinigten Staaten, Thomas Jefferson, war. Zu dieser Gruppe gehörten auch Franzosen, unter anderen La Rochefoucauld, La Fayette, Condorcet, André Chénier und Jacques-Louis David und der Italo-Amerikaner Filippo Mazzei<sup>23</sup>. Dennoch enthält Alfieris Autobiographie weder eine Bemerkung über den Maler David noch ein Wort über den gemeinsamen Freund Chénier, obwohl ihm der italienische Dichter sein Traktat über den Zusammenhang zwischen Unfreiheit und Dekadenz der Wissenschaften und Künste vorgelesen hatte<sup>24</sup>. David dürfte Kenntnis von Alfieris Arbeit an der Tragödie „Bruto primo“ gehabt haben. Nach der langen Vernachlässigung des Themas durch die Künstler ist es erstaunlich, daß im gleichen Jahr 1788 neben David zwei andere Maler Darstellungen des Brutus begannen. Davids Freund in Florenz, Jean-

<sup>21</sup>) Jean-Simon Berthélemy, „Manlius Torquatus condamnant son fils à mort“, 1785, Tours, Musée des Beaux-Arts. Berthélemys Bild war in den Salons von 1785 und 1791 ausgestellt; vgl. J. LOCQUIN, *La Peinture d'histoire en France de 1747 à 1785. Etude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Paris 1912, Nachdruck Paris 1978, S. 251 und passim; zum Maler vgl. De David à Delacroix (zit. Anm. 3), S. 313 f.; ROSENBLUM, *Transformations*, S. 67.

<sup>22</sup>) V. ALFIERI, *Bruto primo*, Tragedia, in: *Opere*, Tragedie, hrsg. von A. Fabrizi, Bd. 25, Asti 1975; zum Erlebnis vgl. V. ALFIERI, *Vita*, hrsg. von L. Fassò, ebenda, Bd. 1, Asti 1951, S. 266 f. (Kap. XVI). Zu Alfieri und Davids „Brutus“, allerdings ohne Erarbeitung der Unterschiede vgl. HERBERT, *David*, S. 53 f. – J. STAROBINSKI, 1789. *Les emblèmes de la raison*, Paris 1973, S. 90–92.

<sup>23</sup>) BORDES, *Serment*, Kap. II: „Les relations de David avant la Révolution“, S. 17–32; zu Davids Porträt von Mazzei vgl. PH. BORDES, *Un portrait de David identifié: l'insurgé américain Filippo Mazzei*, in: *La Revue du Louvre*, 31, 1981, S. 159–162.

<sup>24</sup>) V. ALFIERI, *Del Principe e delle Lettere*, erstmals publiziert 1789, in: *Opere*, Bd. 3, Asti 1951. Alfieri hatte zu Beginn des Jahres 1787 Passagen aus diesem Traktat André Chénier vorgelesen, der seinerseits schon vor diesem Jahr seine Schrift „*Essai sur les causes et effets de la perfection et la décadence des lettres et des arts*“ konzipiert hatte; vgl. P. DE MONTERA, *Alfieri et Chénier*, in: *Etudes italiennes*, 4, 1922, S. 32–41, 97–113.

Baptiste Wicar, und ein Pensionär der Französischen Akademie in Rom, Guillaume-Guillon Lethière interessierten sich wie Alfieri für den tragischen Konflikt des Brutus. Wicar und Lethière konfrontierten den Konsul mit der Hinrichtung der von ihm verurteilten Söhne (Abb. 5)<sup>25</sup>. Alfieris Tragödie endet mit einem *tableau* des unaufgelösten Konflikts zwischen der unendlichen Trauer des Brutus und der Erhebung des unglücklichen Vaters zum Gott Roms durch das Volk. Wicar und Lethière sind mit der Konfliktdarstellung näher an Alfieri als an Voltaire, obwohl sie andere Schauplätze als der Dramatiker annehmen: Alfieri das Forum, Wicar eine Basilika, Lethière das Kapitol. Bei Voltaire wird Brutus im Bewußtsein der Legalität nicht erschüttert und fährt in einem monströsen Stoizismus nach der Hinrichtung des Sohnes mit der weiteren Rettung Roms fort<sup>26</sup>.

Im Gegensatz zu den beiden Tragödien und zu den Darstellungen von Wicar und Lethière verfolgte David von der ersten Skizze an die Ausführung des Konflikts zwischen dem isolierten Brutus und den wehklagenden Frauen in einem Privathaus, nicht an einem Ort der Öffentlichkeit. Nur in einer einzigen Skizze erwog David einen öffentlichen Schauplatz<sup>27</sup>. Er konsultierte die illustrierte Ausgabe von Voltaires Werken und versuchte, Moreaus Illustration der von Gespenstern verfolgten Irène für die Frau des Brutus zu verwenden (Abb. 7). Erst in der Ölskizze von Stockholm (Abb. 3) – also in der letzten Arbeit vor der Ausführung des Gemäldes – ersetzte David die Irène durch die Niobe (Abb. 12). Eine Erfindung von David ist das Hereintragen der Leichen der Söhne. David wollte eine andere Darstellung des Brutus als Voltaire und Moreau, vielleicht war er genügend informiert, um einen Unterschied auch zwischen Alfieri und ihm zu wollen. Konnte ihm dann die politische Dimension, die Alfieri dem Stoff gab, verborgen bleiben? Wenn er sich ihrer bewußt war, akzeptierte er oder verleugnete er sie? Wie hätte sie in die bildliche Darstellung eingehen können, und wie wäre sie da nachzuweisen?

Die Konzentration auf die politische, prä- oder proto-revolutionäre Intention hat bisher verhindert, die vielleicht wichtigere sozialpsychologische Bedeutung des Brutus-Themas und der verwandten Stoffe zu erkennen. Die schnelle Ausbreitung der Geschichte des römischen Konsuls Brutus ist umso beunruhigender als sie innerhalb einer umfassenderen Auf-

<sup>25</sup>) Zu Wicars Zeichnung vgl.: Disegni di Raffaello e di altri Italiani del Museo di Lille. Katalog der Ausst. in den Uffizien, hrsg. von A. CHATELET, Florenz 1970, Nr. 116, S. 83, Abb. 95. – Autour de David. Dessins néo-classiques du Musée de Lille. Katalog der Ausst. im Musée de Lille, bearbeitet von A. SCOLLEZ u. a., Lille 1983. – Zu Lethières Skizze, die er 1788 als obligatorische Arbeit von Rom nach Paris sandte, und zum Gemälde von 1811 vgl.: Le Néo-Classicisme français. Dessins des Musées de Province. Katalog der Ausst. im Grand Palais, Paris 1974/75, Paris 1974, Nr. 93, S. 93 f.

<sup>26</sup>) VOLTAIRE, Brutus, 5. Akt, 8. und 9. Szene, in: Oeuvres complètes (zit. Anm. 10), S. 381: *Rome seule a mes soins; mon coeur ne connaît qu'elle. Allons que les Romains, dans ces moments affreux, / Me tiennent lieu du fils que j'ai perdu pour eux; / . . . Rome est libre: il suffit . . . Rendons grâce aux dieux.*

<sup>27</sup>) Zur Analyse der erhaltenen Zeichnungen vgl. HERBERT, David, S. 15–31; ferner zu einzelnen Blättern: Le Néo-Classicisme français (zit. Anm. 25), Nr. 19, S. 36–37; David et Rome (zit. Anm. 3), Nr. 38–40, S. 154–157. – Wie entscheidend die Änderung des Schauplatzes durch David gegenüber Voltaire, Alfieri, Wicar und Lethière sich auswirkt, ist noch nicht bemerkt worden; ich werte den Unterschied aus in Kap. IV und V. Die Kompositionsskizze der Lehmann Collection (HERBERT, David, Abb. 4) kann die Erwägung eines öffentlichen Schauplatzes nahelegen und damit die Annahme einer Entscheidung Davids für die eindeutige Darstellung eines Privathauses.

nahme und Beschäftigung mit Themen erfolgt, in denen es um die Ermordung oder um die Opferung von Kindern durch ihre Eltern geht. Die Stoffe werden alle der Literatur oder der Geschichte entnommen, aber sie werden nach 1750 neu gefunden und in die bedeutende Form gebracht. Die Opferung der Iphigenie wurde aktuell über Diderot und Algarotti zu Glucks Oper, die 1774 in Paris erstmals aufgeführt wurde, danach folgte Goethes Bearbeitung des Stoffes. Der Tod der Virginia wurde von 1760 an dargestellt, Lessing erneuerte die Ermordung der Tochter durch den Vater in der „Emilia Galotti“ 1772; Mozart komponierte 1781 die Oper „Idomeneo“, deren Thema die Opferung des Sohnes durch den Vater ist. Im Widerspruch zum römischen Fall des Manlius Torquatus erfand Friedrich II. 1748 die Anekdote von der „Mildigkeit“ des großen Kurfürsten gegenüber dem im Krieg ungehorsamen Prinzen Friedrich von Hessen-Homburg; auf die errettende Gnade des Fürsten gegenüber dem erfolgreichen Ungehorsamen bezog sich Kleist in seinem Drama „Prinz Friedrich von Homburg“ von 1810. Die Neigung zum Stoff von Brutus steht inmitten eines umfassenderen Aufgreifens von Themen der Ermordung oder der Opferung der Kinder durch ihre Eltern. Nicht immer sind die Kinder nur in Gefahr und werden errettet von fürstlicher oder göttlicher Gnade wie bei Agamemnon, Idomeneo, dem Kurfürsten und dem biblischen Vorbild Abraham. Sowohl Brutus wie Manlius Torquatus und die Väter von Virginia und Emilia Galotti vollstrecken an ihren Kindern das im Namen des Gesetzes oder der Moral gefällte Todesurteil. Die nur durch Gnade gehemmte Unerbittlichkeit der Väter gegenüber ihren schuldigen oder schuldlosen Nachkommen hat in den Totenbettdarstellungen der Malerei ihr Gegenstück. Zwischen 1750 und 1800 wird in über tausend Darstellungen das ältere Individuum zu Tode gebracht und von den Überlebenden würdig betrauert. Auch dieses Phänomen ist weniger wegen der Neuheit der Stoffe oder Darstellungen bedeutend – Poussin hat mit seinen Totenbettdarstellungen die Muster geliefert – als wegen der Ausbreitung des Themas<sup>28</sup>.

Die Themen gehören zunächst unter die *exempla virtutis* und damit zur Erneuerung des Historienbildes und seiner moralischen Funktion nach 1750. Der wichtige Kritiker La Font de Saint-Yenne zählte 1754 zu den *grands exemples de toutes les vertus humaines*, mit denen die Malerei sich befassen sollte, auch den Brutus: *Un Brutus qui condamne ses deux fils à périr pour avoir appuyé la tyrannie de leurs Rois, & les immole à la liberté de sa patrie*<sup>29</sup>. Die Empfehlung des Brutus als Exempel größter Tugend ist deshalb höchst einfältig, weil sie nicht einmal den Versuch zu einer differenzierten Beurteilung nachzuvollziehen sich bestrebt, die selbst Charles Rollin in seiner „Histoire Romaine“ von 1739 vorgelegt hatte: *Doit-on louer*

<sup>28</sup>) Literatur zu den einzelnen Werken muß hier nicht aufgeführt werden. Auf zwei Arbeiten mit allgemeinerem Blickwinkel sei immerhin verwiesen: J. DELUMEAU, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident (XIIIe – XVIIIe siècles)*, Paris 1983 und I. NAGEL, *Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern*, München–Wien 1985. – Die Wahrheit über die von ROSENBLUM, *Transformations*, S. 28–32, gezählten Totenbettdarstellungen offenbart ganz unerwartet das mißratene Historienstück von Jean-Baptiste Greuze, „L'empereur Sévère reproche à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner“, im Salon von 1769, heute im Louvre.

<sup>29</sup>) LA FONT DE SAINT-YENNE, *Sentimens sur quelques ouvrages de Peinture, Sculpture et Gravure. Ecrits à un Particulier en Province*, (Paris) 1754, Nachdruck Genf 1970, S. 92 f. – LOCQUIN, *Peinture d'histoire* (zit. Anm. 21). – A. FONTAINE, *Les Doctrines d'Art en France. Peintres, amateurs, critiques de Poussin à Diderot*, Paris 1909, Nachdruck Genf 1970, S. 252–298. – ROSENBLUM, *Transformations*, S. 50–106.

*l'amour de Brutus pour sa patrie? Doit-on détester sa cruauté à l'égard de ces enfants?* Rollin kommt zum Schluß, Brutus hätte aus politischen Gründen (d. h. zur Festigung der Republik durch eine Schreckenstat) seine Söhne zum Tode verurteilt<sup>30</sup>. Vergil hatte die Tat des Brutus kritischer beurteilt als Titus Livius und Plutarch; im 16. Jahrhundert hatte Lodovico Dolce in seinem Buch von 1560 „Della dignità de' Consoli et de' Fatti de Romani“ Brutus schlicht einen Kindesmörder genannt, der noch schlimmer sei als der Brudermörder Romulus; und Pierre Bayle rühmte im 17. Jahrhundert nicht die erbitterte Tugend des Brutus, sondern dessen Abschaffung der Menschenopfer an die Penaten<sup>31</sup>.

La Font's Blindheit gegenüber der Problematik der Gestalt des Brutus läßt sich erklären mit dem allgemeinen Tugendkredit, der durch die Rousseau'sche Kulturkritik den unkultivierten Gesellschaften eingeräumt wurde. Mit dem naiven Gegenbild einer anfänglichen Tugend zur zeitgenössischen Dekadenz läßt sich aber die verbreitete Beschäftigung mit Themen der Anklage oder Opferung der Kinder durch die Eltern nicht erfassen. Ein Zusammenhang wäre zu vermuten zwischen der Beschäftigung mit solchen Themen und dem Rechtfertigungsdruck, dem das Individuum nach dem Zusammenbruch der Leibniz'schen Theodizee ausgesetzt war. Die Opferung oder Tötung von Kindern durch die Eltern wie das Totenbett der Alten verknüpft aber die Tribunalisierung mit einem Generationenkonflikt. Die nur durch das Eingreifen der (göttlichen oder fürstlichen) Gnade zu hemmende Unerbittlichkeit zeigt auf, daß die Rechtfertigung in der umfassenden Anklage, die Schuld oder Unschuld nicht erwägt, scheitern muß. Das Totenbett ist die hilflose Antwort auf die Unmöglichkeit der Rechtfertigung: das Ende des Anklägers, nicht das Ende der Anklage. Sowohl am Totenbett wie an der Richtstätte der Kinder bleibt ein einziger Affekt, die Trauer<sup>32</sup>. Voltaire, Rollin, La Font, Alfieri und die beiden bildlichen Darstellungen von Wicar und Lethière versuchen, die Unerbittlichkeit des Vaters gegen seine Söhne politisch oder geschichtsphilosophisch zu rechtfertigen. Davids „Brutus“ weicht entscheidend von diesen Auffassungen ab, indem er die Rechtfertigungsproblematik oder den Konflikt zwischen Recht und Moral darlegt.

<sup>30</sup>) CH. ROLLIN, *Histoire Romaine, depuis la Fondation de Rome jusq' à la Bataille d' Actium: c'est à dire jusq' à la fin de la République*, Paris 1739, Bd. 1, S. 347–360; zur Popularität von Rollins Buch vgl. E. WIND, *The sources of David's „Horaces“*, in: *Journal of the Warburg und Courtauld Institutes*, 4, 1940/41, S. 125.

<sup>31</sup>) TITI LIVI, *Ab urbe condita*, lib. II, cap. 1–8, in der Ausgabe von W. WEISSENBORN u. H. J. MÜLLER, Berlin u. a., Bd. I, 2, S. 7–30. – PLUTARCH, *Große Griechen und Römer*, Bd. 1, Zürich und München 1954 und München 1979, S. 251–281 (*Vita parallela Solonis et Publicolae*). – L. DOLCE, *Della dignità de' Consoli et de' Fatti de' Romani*, Venedig 1560, S. 120–122: *Dugento quarantaquattro anni dopo la edification della città, Bruto, primo Consolo de' Romani, procurò non solo di parricidio agguagliar Romulo, primo edificatore e Re di Roma, ma anco uincerlo. Percioche fece condurre inanzi al popolo due suoi figliuoli giouanetti, & altrettanti giouani della famiglia de' Vitelli, che erano fratelli di sua moglie, e fattigli batter molto bene, fece loro anco tagliar la testa* (S. 122). – P. BAYLE, *Dictionnaire historique et critique*, 3ème Edition, revue, corrigée et augmentée par l'Auteur, Rotterdam 1720, Bd. I, S. 676–677.

<sup>32</sup>) Die unerhörte Konzentration im Neo-Klassizismus auf den Affekt der Trauer und ihr Zusammenhang mit der fehlenden oder nicht mehr zu erbringenden Rechtfertigung in der umfassenden Anklage sollte untersucht werden.

### 3. Die Erarbeitung des „Brutus“

Von der ersten Kompositionsskizze bis zum fertigen Gemälde verfolgte David die Entgegensetzung von Brutus und seiner Familie. Zwischen der ersten Idee und der Ausführung liegen ausgedehnte literarische und archäologische Studien. Sie dienen dazu, die Idee mit historischer Genauigkeit und mit der Präzision des Ausdrucks auszustatten. Das Gemälde bezieht sich in unterschiedlichen Weisen – die zwischen dem wörtlichen Zitat und der kaum mehr erkennbaren Anspielung liegen – auf eine ganze Reihe von Kunstwerken. Die bisher materialreichste Untersuchung über diese Beziehungen hat Herbert 1972 vorgelegt<sup>33</sup>. Eine Wiederholung ist nicht nötig, wohl aber eine Diskussion des Begriffs, unter dem diese Beziehungen gefaßt werden. Ich würde die Werke, auf die sich Davids „Brutus“ bezieht, nicht „Quellen“ nennen, wie es üblich ist, sondern „Referenzobjekte“ oder „Referenzwerke“. Mit der Bezeichnung „Quellen“ wird die Vorstellung impliziert, daß der Schaffensprozeß hier seinen Anfang oder Ursprung habe. Wenn die Materialien an Skizzen und Studien für eine Analyse ausreichen, wie es bei diesem Bild Davids der Fall ist, zeigt es sich meist, daß die Vorstellung vom Entspringen einer neuen Erfindung aus „Quellen“ nicht zutrifft. Bei Davids „Brutus“ entspricht der Arbeitsprozeß einer Objektivierung einer Konzeption des Themas, die weder durch literarische noch durch andere als durch David selbst geschaffene bildliche Referenzen vorgegeben ist. David hat selbst den Gegensatz zwischen Männern und Frauen in seinem „Schwur der Horatier“ von 1784 eingeführt. Im „Brutus“ erfolgt die Objektivierung der Konzeption der Idee nach den Regeln, die für die Gattung des Historienbildes in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Geltung haben.

In Ergänzung zu Herberts Untersuchung will ich beim „Brutus“ nur drei Referenzobjekte diskutieren und auf die Kriterien der Wahl und die Art der Beziehung hinweisen. Das erste Beispiel ist die „Dea Roma“. In den Entwürfen und im Gemälde finden sich vier verschiedene Statuen der „Dea Roma“. Ich schließe daraus, daß David die Darstellung in Bernard de Montfaucons „Antiquité expliquée et représentée en figures“, des umfangreichsten, in fünfzehn Bänden publizierten Kompendiums der antiken Kunst und Zivilisation, während seiner Arbeit konsultiert hat (Abb. 10, 11)<sup>34</sup>. Im Gemälde verwendete David schließlich die Figur der sitzenden Roma nach einem in Palestrina gefundenen und im Palazzo Barberini aufbewahrten Bild (Abb. 9). David konnte sich in der Ausführung auf eigene Anschauung stützen, aber auch auf die Radierung in Mariettes wichtigem „Recueil d'Estampes“ von 1729 zurückgreifen, nicht aber Montfaucons Abbildung ohne weiteres benützen<sup>35</sup>. Montfaucon hatte die Figur als einzigartiges Exempel beschrieben, Mariette hatte ihren Stil „groß“ genannt – die beiden Autoren dürften die Kriterien der Wahl Davids nennen. Die Art

<sup>33</sup>) HERBERT, David, S. 15–48.

<sup>34</sup>) B. DE MONTFAUCON, *Antiquité expliquée et représentée en figures*, Paris 1719, Bd. 1, Buch 2, S. 292–294; vgl. Davids Zeichnungen der „Dea Roma“ aus dem ersten Aufenthalt in Rom im Stockholmer Album: David et Rome (zit. Anm. 3), Abb. 2, S. 45.

<sup>35</sup>) P. MARIETTE, *Recueil d'Estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux desseins qui sont en France* . . . , Bd. 1, Paris 1729, Tf. 2, Text S. 1–2: . . . *Notre fragment représente Pallas, ou Rome, tenant le Palladium. Cette figure est plus grande que nature; le temps n'a point altéré la force ni le coloris de l'ouvrage qui est peint d'une belle & grande manière.*

der Referenz des Gemäldes auf das römische Bild ist das Zitat, d. h. die unveränderte Wiedergabe der Vorlage (ein anderes Zitat in Davids Bild ist das Gesicht des Kapitolinischen Brutus).

Das zweite Beispiel sind die basenlosen dorischen Säulen. Serlio und Palladio hatten sie aufgeführt und Beispiele genannt – unter anderen das Marcellus-Theater in Rom –, aber das Fehlen der Basen als Mangel an Schönheit getadelt<sup>36</sup>. In der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde dieses Urteil aufgehoben. Jetzt kompensierte die dorische Säule ihren Mangel an Schönheit durch den Ausdruck von moralischen Qualitäten wie unkorrupter Ursprünglichkeit und unverderbter Einfachheit. Entscheidend für den Wandel des Urteils war die Entdeckung Paestums im Jahr 1750 für das kulturelle Bewußtsein Europas durch den Architekten Soufflot, den Marquis de Marigny, der ein Jahr später und bis 1773 Generaldirektor der Königlichen Bauten und oberster Kulturpolitiker Frankreichs war, und den Zeichner Cochin, den späteren Anti-Rokoko-Kritiker<sup>37</sup>. Paestum wurde im Tiefpunkt des Kulturbewußtseins, während der allgemeinen Überzeugung von der politischen, sittlichen und künstlerischen Dekadenz Europas aufgenommen. Rousseau beurteilte in seiner Kritik, der extremsten Gegenüberstellung der gegenwärtigen Dekadenz und der Unverderbtheit der Völker am Beginn der Geschichte oder in geschichtslosen Regionen (wie der Schweiz), die Möglichkeiten einer Umkehr des geschichtlichen Verlaufs völlig pessimistisch, während Kritiker wie Caylus, La Font de Saint-Yenne, Laugier und Diderot wenigstens an die Erneuerung der Künste zu Ernst und Moral glaubten und die offizielle Kulturpolitik in Frankreich diese Überzeugung unterstützte<sup>38</sup>. Caylus und Saint-Yenne wollten die Erneuerung der Historienmalerei im großen Stil des 17. Jahrhunderts befördern, indem sie aus der Geschichte der Griechen, Römer und des eigenen Vaterlandes Beispiele höchster Tugend zur Darstellung empfahlen; im gleichen Sinn der *exempla virtutis* propagierte der Architekturtheoretiker Marc-Antoine Laugier die dorische Säule als Ausdruck moralischer wie ästhetischer Unkorruptertheit<sup>39</sup>. Mit diesen Qualitäten trat die dorische Säule in der Architektur und in bildlichen Darstellungen auf – z.B. in Charles-Nicolas Cochins Rezeptionsstück für die Akademie, dem „Lycurgus blessé dans une sédition“ von 1761. David brauchte basenlose dorische Säulen erstmals im „Schwur der Horatier“, und vier Jahre später für den „Brutus“ ein zweites Mal. In beiden Werken funktionieren die Säulen sowohl als historische Indizes des Anfangs der Geschichte wie als Indikatoren der ästhetischen und moralischen Un-

<sup>36</sup>) A. PALLADIO, I Quattro Libri dell'Architettura, Venedig 1570, lib. 1, S. 22–23; S. SERLIO, Cinque libri d'Architettura, Venedig 1551, lib. III, S. 49.

<sup>37</sup>) S. LANG, The Early Publications of the Temple at Paestum, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 13, 1950, S. 48–64. – ROSENBLUM, Transformations, S. 107–145. – The Age of Neo-Classicism (The Fourteenth Exhibition of the Council of Europe). Katalog der Ausst. in London 1972, London und Harlow 1972, S. 483–655. – R. CROZET, David et l'architecture néo-classique, in: Gazette des Beaux-Arts, 45, 1955, S. 211–220.

<sup>38</sup>) J.-J. ROUSSEAU, Discours sur les Sciences et les Arts (Titel der Erstpublikation: Discours qui a remporté le Prix à l'Académie de Dijon. En l'année 1750. . . Par un Citoyen de Genève, Genf 1750); vgl. die Ausgabe: Schriften zur Kulturkritik, eingeleitet von K. WIEGAND, Hamburg 1971. – Zu den Kunstkritikern und zur Kunstpolitik vgl. noch immer am besten LOCQUIN, Peinture d'Histoire (zit. Anm. 21).

<sup>39</sup>) LA FONT, Sentimens (zit. Anm. 29). – COMTE DE CAYLUS, Sujets de peinture et de sculpture, Paris 1755; zu Caylus und La Font: FONTAINE, Doctrines (zit. Anm. 29), S. 220–228 und S. 252–270. – M. A. LAUGIER, Essai sur l'architecture, Paris 1753; vgl. W. HERRMANN, Laugier and Eighteenth-Century French Theory, London 1962.

korruptiertheit. Die Wahl der Säulen beruht auf den historischen und moralisch-ästhetischen Qualitäten. Referenzobjekte – etwa in Paestum (Abb. 8) – sind aber wegen der Veränderung der Proportionen und der architektonischen Funktion nicht eindeutig auszumachen.

Das dritte Beispiel ist die Gruppe der Mutter und ihrer Töchter. David hatte sich seit der zweiten Kompositionsskizze der Figur der Irène von Moreau (Abb. 7) bedient und sich erst in der letzten gemalten Skizze (Abb. 3) auf die Gruppe der Niobiden bezogen. Die Niobiden waren seit ihrer Entdeckung im späten 16. Jahrhundert neben Laokoon die bekanntesten Darstellungen des Schmerzes, und sie galten bis zu Anton Raphael Mengs' Einspruch gegen Fabronis Publikation von 1779 als Werke von Skopas oder Praxiteles<sup>40</sup>. David zitiert die Statue der Niobe nicht, sondern er kombiniert eine neue Gruppe aus der Mutter und der Geste eines Niobiden (Abb. 12, 13). Davids Verwerfung von Moreaus Figur und seine Wahl der Niobiden entspricht der Verpflichtung des Historienmalers zum großen Stil und dem entsprechenden seelischen Ausdruck. Die Niobiden sind deshalb nicht „Quellen“, weil sie erst auf der Basis der gefundenen Komposition ihrerseits gefunden und herangezogen werden. Die Art der Referenz ist die Kombination von Teilen zur Steigerung des Ausdrucks.

Bezeichneten wir diese Referenzobjekte und -werke mit weiteren, die Herbert gesammelt hat, als „Quellen“, würde uns das Bild als ein passiver und vielleicht auch zufälliger Zusammenfluß aus verschiedenen Zeiten der Geschichte der Kunst und letztlich als ein eklektisches Konglomerat erscheinen. Wenn wir aber von Referenzwerken sprechen und versuchen, die Arten der Referenz zu unterscheiden, erscheint uns Davids Werk als ein aktives neues Zentrum, das, von einem erfindenden und findenden Maler mit ausgewählten Stücken aus der Geschichte der Kunst ausgestattet, sich mit der Historie verbindet und ihren Werken einen neuen Zusammenhang und eine neue Wirksamkeit verschafft. Ich schlage hier nicht bloß einen Austausch von Worten vor, sondern eine tiefergehende Änderung unserer Vorstellung von Werk und Geschichte. Das hat auch Konsequenzen sowohl für unser Begreifen des Verhältnisses von Geschichte und künstlerischem Subjekt wie für die Bestimmung der Komplexität der ästhetischen Einheit der Werke.

#### 4. Das neue Historienbild – ein „tableau“

Die Erneuerung des Historienbildes wurde in Frankreich um 1750 propagiert mit den *exempla virtutis* und mit dem künstlerischen Vorbild des 17. Jahrhunderts. Trotz aller Anlehnung an die Historienmalerei unter Colbert und an deren Prinzipien – das wichtige vergangene Ereignis, den großen Stil, die Idealität der Figuren, die *expression générale et particulière* und das Decorum – besteht ein entscheidender Unterschied zwischen der erneuerten Gattung und ihrem Vorbild. Den Unterschied bezeichnet die Forderung von Diderot und La Font de Saint-Yenne, die Malerei müsse *peinture de l'âme sein*<sup>41</sup>. Das neue Historienbild

<sup>40</sup>) Zur Niobidengruppe vgl. E. MANDOWSKY, Some Notes on the early History of the Medicean Niobides, in: Gazette des Beaux-Arts, 41, 1953, S. 251–264; A. FABRONI, Dissertazione sulle statue appartenenti alla favola di Niobe . . ., Florenz 1779 (erschienen aus Anlaß der Überführung der Niobiden von Rom nach Florenz) und die Kritik von A. R. MENGES in: Opere, publ. dal Cav. D. Niccola d'Azara e Carlo Fea, Rom 1787, Bd. 2, S. 262–281.

<sup>41</sup>) FRIED, Absorption and Theatricality. – BRYSON, Word and Image (zit. Anm. 19). – PH. CONISBEE, Painting in Eighteenth-Century France, Oxford 1981.

entspricht dieser Forderung dadurch, daß es ein Ereignis nicht mehr durch eine Mannigfaltigkeit von transitorischen Handlungen darstellt, sondern den wichtigen Augenblick anhält, um die Empfindungen der innehaltenden Teilnehmer zu offenbaren. Deshalb können praktisch nur ausgewählte Beispiele der Historienmalerei des französischen 17. Jahrhunderts als Vorbilder dienen – die erfolgreichsten sind Poussins drei Totenbettdarstellungen des Germanicus, der Sieben Sakramente und des Eudamidas<sup>42</sup>.

Die Forderung nach einer *peinture de l'âme* hatte vielleicht nicht erwartete Konsequenzen für die Gattung des Historienbildes und für seinen Stil. Denn die Offenbarung der Seele im Historienbild unterlief die deklarierten Bemühungen für die Wiederherstellung der Hierarchie der Gattungen. In der geöffneten Seele zeigt sich weder der soziale Stand noch das wichtige Ereignis, sondern die Natur des Menschen. Das Historienbild, das Menschennatur darstellt, nähert sich dem Genrebild, das nie anderes beansprucht hatte. Der Maler, der auf der Basis des Genrebildes die Egalisierung der Gattung zuerst begriff und betrieb, war Jean-Baptiste Greuze. Sein Gemälde „Le fils ingrat“ von 1777 (Abb. 15) breitet in Gesten und Physiognomien die Gefühle der Teilnehmer der familiären Auseinandersetzung aus. Aber der mißratene Sohn hat eine ebenso vornehme künstlerische Abstammung wie die Gestalten in Davids Historienbildern. Er ist – nicht anders als Davids Frau des Brutus – nach dem edlen Modell der Niobiden geschaffen (Abb. 14)<sup>43</sup>. Es verwundert nicht, daß die klassischen Referenzwerke bei David fast alle entdeckt, bei Greuze dagegen noch unerkannt sind (die Allusion bei Greuze ist nicht mit Parodie oder Ironie verbunden, sondern muß ernst genommen werden). Ein weiteres Indiz der Egalisierung der beiden Gattungen ist das Historienbild, das einen zeitgenössischen Vorfall zu seinem Gegenstand und gewöhnliche Menschen zu seinen Helden macht. Das erste Beispiel dieser Art lieferte die amerikanische Malerei mit Benjamin Wests Gemälde „Tod des Generals Wolfe“ von 1771, das ein Ereignis von 1759 mit Männern in zeitgenössischen Kostümen darstellte<sup>44</sup>. Durch den anglo-amerikanischen Kreis um Thomas Jefferson und den Maler Trumbull verbreitete sich die Verbindung von Historienbild und zeitgenössischem Ereignis in Frankreich; und Jacques-Louis David realisierte nach dieser neuen Auffassung seine Konzeption von der Darstellung des „Serment du Jeu de Paume“<sup>45</sup>.

Die Egalisierung erfaßte auch das Historienbild mit klassischen Themen. Greuzes Bild von 1769 „Der Kaiser Septimius Severus wirft seinem Sohn Caracalla einen Mordversuch vor“ zeigt zwar einen Vorfall aus der römischen Geschichte mit einem Decorum, wie es das Historienbild forderte, aber das Ereignis ist eine Familienszene, der Kaiser ein drapierter Kleinbürger und der mißratene Sohn ein verkleidetes Antikenzitat. Die Akademie verweigerte dem Werk die Anerkennung als Historienbild und stieß es mitsamt dem Maler auf die

<sup>42</sup>) Zur Wirkungsgeschichte von Poussins Germanicus-Darstellung vgl. P. ROSENBERG – N. BUTOR, La „Mort de Germanicus“ de Poussin. Katalog der Ausst. im Louvre, Paris 1973.

<sup>43</sup>) A. BROOKNER, Greuze. The rise and fall of an eighteenth-century phenomenon, London 1972, S. 122–124. – FRIED, Absorption and Theatricality, S. 107–108.

<sup>44</sup>) E. WIND, The Revolution of History Painting, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 2, 1938/39, S. 116–127. – The Age of Neo-Classicism (zit. Anm. 37), S. 171–173, Nr. 271.

<sup>45</sup>) BORDES, Serment, S. 17–26.

untere Ebene des Genre zurück<sup>46</sup>. Diese Demonstration der Hierarchie läßt sich nicht rechtfertigen, denn einerseits bleibt Greuzes Bild auch in der Gattung des Genre ein schlechtes Werk, und andererseits hatte sich die Verwandlung des Historienbildes in die Vorstellung von rührenden, quasi-familiären Szenen längst befestigt und wurde auch von Malern wie David oder Peyron keineswegs angetastet. Weder Davids „Bélisaire“ von 1781, noch der „Schwur der Horatier“ von 1784 oder der „Tod des Sokrates“ von 1787 und der „Brutus“ führen Handlungen aus, sondern sie zeigen die Empfindungen der Anwesenden in einem *tableau* der Gefühle. Dem entspricht, daß der Schauplatz beim „Schwur der Horatier“ und beim „Brutus“ nicht (oder nicht mehr) ein öffentlicher ist, sondern der Ort der Familie. 1782 wird bei „Cimon und Miltiades“ von Peyron das Gefängnis von Athen zum Ort der familiären Aufopferung des Sohnes für den Vater – Valerius Maximus erzählte die Geschichte für die moralische Maxime „De pietate in parentes“.

Der Prozeß der Egalisierung der Gattungen und die Ausbildung des neuen Stils der Historienmalerei erfolgte in zeitlicher Parallelität zur Entwicklung der *tragédie domestique et bourgeoise*. Die Zusammenhänge insbesondere zwischen der französischen Dramentheorie, der literarischen Produktion und der erneuerten Historienmalerei sind nachzuweisen in bezug auf die Irrelevanz der Ständeklausel, den Kult der Tugend (die Diderot als *sacrifice de soi-même* umschreibt), ferner in bezug auf die Wirkung auf den Zuschauer oder den Betrachter<sup>47</sup>. Das ist soweit bekannt. Weniger beachtet wurde, daß sich Dramentheorie, Drama und Historienbild auf einem Feld treffen, der mit dem Begriff des *tableau* bezeichnet wird. Denis Diderot hat diesen Begriff in den „Entretiens sur le fils naturel“ von 1757 in die Dramentheorie als Gegensatz zum *coup de théâtre*, dem unerwarteten Ereignis, eingeführt. Die Umschreibung, auf die Diderot und sein *alter ego* Dorval in der Unterredung kommen, lautet: *Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau*<sup>48</sup>. Wahrheit und Natürlichkeit stellen sich her, wenn die Personen auf der Bühne ihre Gefühle füreinander zeigen und einander voll Rührung betrachten. Der soziale Ort des *tableau* ist die bürgerliche Familie, während der *coup de théâtre* den plötzlichen Wechsel der Konstellation am Hof durch Fürstenlaune und Intrigen widerspiegelt. Das beste Beispiel für das *tableau* im Schauspiel bietet der Anfang von Diderots Stück „Le père de famille“ von 1758, das in den

<sup>46</sup>) The Age of Neo-Classicism (zit. Anm. 37), S. 78–79, Nr. 119. – Vgl. Diderots Kritik in: Salons, hrsg. von J. Sez nec und J. Adhémar, Bd. IV, S. 41, S. 103–107. – J. SEZNEC, Diderot et l'affaire Greuze, in: Gazette des Beaux-Arts, 67, 1966, S. 339–356. – BROOKNER, Greuze (zit. Anm. 43), S. 67.

<sup>47</sup>) BROOKNER, ebenda, S. 30–36. – FRIED, Absorption and Theatricality, bes. Kap. 2, („Toward a Supreme Fiction“), S. 71–105; vgl. dazu die Besprechung von W. BUSCH, in: Kunstchronik, 35, 1982, S. 363–372. – P. SZONDI, Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert (Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 1), Frankfurt 1973, S. 91–145.

<sup>48</sup>) D. DIDEROT, Entretiens sur le fils naturel, in: DIDEROT, Œuvres esthétiques, hrsg. von P. Vernière, Paris 1968, S. 88. – K. G. HOLMSTRÖM, Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants. Studies in some Trends of Theatrical Fashion (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in Theatrical History, Bd. 1), Stockholm 1967. – A. LANGEN, Attitüde und Tableau in der Goethe-Zeit, in: Jb. der deutschen Schillergesellschaft, 12, 1968, S. 194–258. – SZONDI, Bürgerliches Trauerspiel (zit. Anm. 47), S. 114–117. – FRIED, Absorption and Theatricality, S. 94–96.

ersten fünf Szenen allein die seelischen Regungen des Hausvaters nachzeichnet ohne Handlungen einzuführen oder Ereignisse vorzubereiten. Dem Wandel vom *comp de théâtre* zum *tableau* korrespondiert der Wechsel des Stils auf der Bühne von der Deklamation zu Gestik und physiognomischem Ausdruck. Ein Blatt von William Hogarth mit David Garrick in der Rolle Richard III. (Abb. 16) dokumentiert den Wandel mit dem berühmtesten Repräsentanten des neuen Stils<sup>49</sup>. Im Winter 1764/65 trat Garrick in Paris auf. Eine Vorstellung von der Verknüpfung von Schauspiel und Malerei im *tableau* kann das Gemälde von Jean-Germain Drouais „Marius à Minturnes“ von 1786 (Abb. 17) vermitteln, insofern Stellung und Geste aus der Radierung Hogarths vom Schauspiel in die Historienmalerei übertragen worden sind<sup>50</sup>. Das demonstrative Stück von Drouais setzt die seit der Erneuerung der Historienmalerei und seit Diderots Dramen immer enger geknüpfte Verbindung zwischen Malerei und Theater voraus. Die Übersetzung der einen Kunstgattung in die andere war nicht nur ein Gegenstand der Reflexionen und der gelehrten Praxis, sondern auch mit den nach 1760 in Mode kommenden *tableaux vivants* zur gesellschaftlichen Unterhaltung geworden<sup>51</sup>. Im lebenden Bild, in dem die Darsteller in Posen und Gesten „nach einem Gemälde“ erstarren, erreichte Diderots *tableau* die merkwürdigste Umsetzung. Es ist höchst bedenkenswert, daß die öffentliche politische Rezeption von Davids Brutus vom Tage seiner Darstellung als *tableau vivant* datiert. Daß Davids Historienbilder die Forderungen seines „*tableau*“ erfüllen, hat Diderot beim „Belisarius“ von 1781 noch erkannt<sup>52</sup>. Die beiden Historienbilder „Der Schwur der Horatier“ und „Brutus“ haben darüberhinaus den Ort der Familie zum Schauplatz, und im „Brutus“ ist jede Handlung getilgt durch den unschlichtbaren Konflikt. Die Beteiligten sind zu Statuen geworden: kein Arm kann herabsinken, keine Trauer enden, kein Konflikt geschlichtet werden.

### 5. Der Konflikt des „Brutus“

Im *tableau* von Davids Gemälde ist dies der Konflikt: die Auseinandersetzung von Familienmitgliedern, geschärft durch den Gegensatz von Öffentlichkeit und Familie und die unversöhnte Entgegensetzung von Recht und Moral. Die Akteure des Konflikts sind die Personen mit ihrer Gestik und Mimik, das Mobiliar, die Architektur und die Konfrontation von Licht und Schatten.

Getrennt waren Brutus und die weiblichen Mitglieder der Familie in den Entwürfen, feindlich gegeneinandergestellt sind im Gemälde die Gruppen von Brutus und der „Dea

<sup>49</sup>) Zu David Garrick vgl. TH. DAVIS, *The Life of D. Garrick*, London 1780; für moderne Untersuchungen vgl. *English Theatrical Literature 1559–1900*, London 1970.

<sup>50</sup>) Zu Drouais: De David à Delacroix (zit. Anm. 3), S. 398–401, Nr. 52. – David et Rome (zit. Anm. 3), S. 208, Nr. 57. – Jean-Germain Drouais (1763–1788). Katalog der Ausst. im Musée des Beaux-Arts Rennes, 1985, S. 48–55, Nr. 11–17.

<sup>51</sup>) HOLMSTRÖM, *Monodrama* (zit. Anm. 48). – LANGEN, *Attitüde* (zit. Anm. 48). – O. BATSCHMANN, *Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: W. KEMP (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln 1985, S. 196–203.

<sup>52</sup>) DIDEROT, *Salons* (zit. Anm. 46), B.d III, S. 286. – Vgl. FRIED, *Absorption and Theatricality*, S. 145–160, und dt. in: KEMP (Hg.), *Betrachter* (zit. Anm. 51), S. 154–182.

Roma“ auf der einen, der Frauen auf der andern Seite. Den Ausdruck der Trennung und der Feindlichkeit der beiden Bereiche tragen die vorderste Säule und der leere Stuhl, der Brutus den Rücken zuwendet. Der Bereich der Frauen ist umschlossen von dem vor die Säulen gehängten Vorhang. Es ist der private Raum des Hauses, gekennzeichnet durch den berühmten Korb mit der Handarbeit auf dem Tisch, und abgetrennt vom andern Raum, der sowohl von der privaten wie von der öffentlichen Seite betreten werden kann. Wie im Bürgerhaus des 18. Jahrhunderts geht in Davids römischem Privathaus die Trennungslinie zwischen öffentlich und privat mitten durch das Gebäude. Diese Trennung war David noch in der Ölskizze nicht klar. Denn hier hatte er auch im Bereich der Frauen noch eine Statue der „Dea Roma“ aufgestellt (Abb. 3). Erst im Gemälde wurde die Statue aus dem privaten Bereich entfernt und dem öffentlichen des Brutus und seiner Söhne eindeutig zugeordnet.

Aber die Entgegensetzung von Öffentlichkeit und Familie wird durchbrochen von Licht und Schatten. Der unglückliche Konsul Brutus sitzt unterhalb der „Dea Roma“ im Schatten wie diese und hält in seiner verkrampften linken Hand noch das Schriftstück, das zugleich den Verrat seiner Söhne wie die Legalität des Todesurteils beweisen soll. Brutus sitzt unterhalb der „Dea Roma“, aber er befindet sich nicht genau in der Vertikalen. Zwischen der Göttin und ihm liegt die zur Stirn weisende Hand; die Vertikale ist gebrochen von der Geste, die Reflexion anzeigt. Viermal fällt Licht in den Raum. Im Schatten zeichnet sich die Göttin ab als ein finsternes Bildwerk, und nur auf die untätigen, übereinandergestellten Füße des Brutus fällt ein Licht. Von den Leichen der Söhne über die Säule und den Stuhl bis zur Gruppe der Frauen schafft das Licht im Bild einen horizontalen Zusammenhang. Davon sind die vertikale Ordnung mit der Göttin und Brutus ausgeschlossen. Im horizontalen Bereich entfalten sich auf der Bahn des Lichts die Affekte der Frauen für die hingerichteten Söhne. Die Gefühle sind wie die Blicke auf die Opfer gerichtet und gehen an Brutus vorbei. Der horizontale Bereich der Affekte und des Lichtzusammenhangs schließt die finstere vertikale Ordnung und damit die Ordnung des Staates und die Legalität des Handelns aus. Das Resultat der vertikalen Ordnung sind Menschenopfer. David hat mit der Durchkreuzung der „Dea Roma“ und der Leiche des einen Sohnes die Formel der „Pietà“ umgedreht: der tote Sohn liegt hinter, nicht auf den Knien der Göttin. Hier ist zu erinnern an den Satz über die Menschenopfer an die Penaten, deren Beseitigung der aufgeklärte Historiker Pierre Bayle Brutus zuschrieb. David begreift Brutus noch im vorangehenden, nicht aufgeklärten Zustand. Die Figur des Denkers im Schatten aus einem Jahrhundert, das sich selbst schon 1771 und 1787 *siècle de lumières* nannte, ist unmißverständlich, wenn die Fixierung der Tugend an den Staat beseitigt ist.

Brutus versucht im eigenen Haus zu seiner Rechtfertigung die Unterordnung zu wiederholen, die er als Konsul in der Öffentlichkeit als Richter seiner Söhne eingenommen hatte. In seinem Haus bricht der Konflikt zwischen dem Recht und der Moral auf. David zeigt, daß die Unterordnung unter den Staat und sein Gesetz sich durch den privaten Bereich als Befolgung eines finsternen Prinzips und als Verdunkelung des Bewußtseins erweist. Staat und Recht stehen dem affektiven, lichten Zusammenhang entgegen. Sie sind ausgeschlossen von den Äußerungen der Wahrheit und der Natürlichkeit und damit von der Moral und den von ihr bestimmten Handlungen. Die Moral ist ohnmächtig gegenüber den Taten des Rechts, aber sie kann mehr als nur die Opfer beklagen. Sie kann zeigen, daß sich das Recht ohne den Bereich der Moral nicht mehr zu rechtfertigen vermag.

Mit der Darstellung des Konflikts zwischen Recht und Moral verläßt Davids Historien-

bild die Reihe der *exempla virtutis* und die mit ihr verbundene naive Bewunderung der primitiven Tugend der Anfänge der Geschichte. Die Problematisierung des Rechtes und der Tugend innerhalb des zeitgenössischen Konflikts von Öffentlichkeit und Familie erreicht durch dieses Bild jene Schärfe, die kurze Zeit später Hegel in seiner Analyse der römischen Welt artikulieren wird: *Dadurch, daß es der Zweck des Staates ist, daß ihm die Individuen aufgeopfert werden, ist die Welt in Trauer versenkt, es ist ihr das Herz gebrochen, und es ist aus mit der Natürlichkeit des Geistes, die zum Gefühle der Unseligkeit gelangt ist*<sup>53</sup>.

Mit der kritischen Sicht auf die Geschichte verläßt Davids Bild auch die mit dem *exemplum virtutis* verbundene pädagogische Funktion der Historienmalerei. Sie hängt dem Topos *Historia magistra vitae* an; in diesem Sinn soll nach 1750 das Historienbild dem Betrachter die geschichtlichen Gestalten zur Belehrung, Erbauung und Besserung der Sitten vor Augen führen. Mit der Abkehr vom Tugendkult und von der naiven Geschichtsvorstellung überwindet Davids „Brutus“ die Schulmeisterei des Historienbildes gegenüber dem Betrachter. Ihm wird nicht ein Beispiel gezeigt, sondern es wird ihm aus seiner Gegenwart ein historischer Konflikt erschlossen für die Reflexion. Dem aufgeklärten und vernünftigen Subjekt zeigt das Bild die Unseligkeit des politischen Konflikts von Öffentlichkeit und Familie. Indem das Bild den Betrachter als vernünftiges Subjekt anspricht, hebt es dessen Entwürdigung durch die Tugendvorbilder auf und setzt das Menschenrecht des Betrachters gegenüber der Malerei ein.

Ist Davids „Brutus“ ein politisches Bild? Gewiß, und die Chance der ins Recht gesetzten Betrachter der begonnenen Revolution, die Unseligkeit ihres Konflikts in der Anschauung zu erfahren und die Anschauung in Reflexion überzuleiten, bestand genau ein Jahr lang, bis zum 19. November 1790. Vielleicht konnte 1789 Davids neuer Blick in die Geschichte auch deshalb nicht wahrgenommen werden, weil im Salon die moderne Antithese zum „Brutus“ fehlte, die mit dem Bildnis des Ehepaars Lavoisier (Abb. 1) geschaffen war. Gewiß muß Marie-Anne-Pierrette Paulze noch die Rolle der Muse und Inspiratorin des sitzenden Ehemannes einnehmen, aber sie ist wie dieser mit dem Attribut der eigenen Tätigkeit ausgestattet<sup>54</sup>. Sie lehnt sich zwar auf die Schulter des Mannes, aber dieser blickt zu ihr auf, während ihr Blick sich in die Welt vor dem Bild richtet. Das einige Paar Lavoisier mit den gleichwertigen Partnern ist, auch durch die Analogie der Stellungen, der genaue Gegensatz zum entzweiten Paar im „Brutus“. Verglichen mit den Frauen im „Schwur der Horatier“, denen im Sitzen nur die ohnmächtige Trauer zugestanden wird, ist die Niobe-Mutter mit ihrer Anklage des Mannes und seines Rechts auf dem Weg zur Stellung der Marie-Anne-Pierrette Paulze. Nur die Magd ist im „Brutus“ noch in der wortlosen Trauer festgehalten. Erst nach 1795, nach seinem politischen Sturz und der Entlassung aus dem Gefängnis, kam David auf die Rolle der Frau in der Unseligkeit der männlichen Konflikte zurück. In seinem Versöhnungs- und Friedensbild „Die Intervention der Sabinerinnen“ (Abb. 18) brechen Frauen und Kinder mit der Sabinerin Hersilia zwischen die zum tödlichen Kampf entschlossenen Tatius und Romulus. David setzte mit diesem Bild der Frau, die handelt, bevor sie zur Anklägerin wer-

<sup>53</sup>) G. F. W. HEGEL, Philosophie der Geschichte, III. Teil: Die römische Welt, Einleitung, in: Werke in zwanzig Bänden, hrsg. von E. Moldenhauer und K. M. Michel, Frankfurt 1970, Bd. 12, S. 339.

<sup>54</sup>) J. GAUS, Ingenium und Ars – das Ehepaarbildnis Lavoisier von David und die Ikonographie der Museninterpretation, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 36, 1974, S. 199–228.

den muß, die 1789 unterbrochene Arbeit am neuen Bild der Geschichte fort, Wie beim „Brutus“ blieb sie auch bei den „Sabinerinnen“ eine kurze Episode. David machte zwar sein neues Bild zwischen 1799 und 1804 täglich während sechs Stunden in seinem Atelier dem Publikum zugänglich. Doch zu Ende des Jahres 1803 wurde er Hofmaler des neuen männlichen Heros, Napoleon Bonapartes, der die „Intervention der Sabinerinnen“ verachtet hatte.

*Folgende Werke werden in den Anmerkungen abgekürzt zitiert:*

- |                                     |   |
|-------------------------------------|---|
| BORDES, Serment                     | PH. BORDES, Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David. Le peintre, le milieu et sons temps de 1789 à 1792 (Notes et documents des musées de France, Bd. 8), Paris 1983. |
| FRIED, Absorption and Theatricality | M. FRIED, Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot, Berkeley – Los Angeles – London 1980.  |
| HERBERT, Brutus                     | R. L. HERBERT, David, Voltaire, „Brutus“ and the French Revolution: an essay in Art and Politics (Art in Context), London 1972.   |
| ROSENBLUM, Transformations          | R. ROSENBLUM, Transformations in Late Eighteenth Century Art, Princeton 1967, <sup>3</sup> 1970.  |

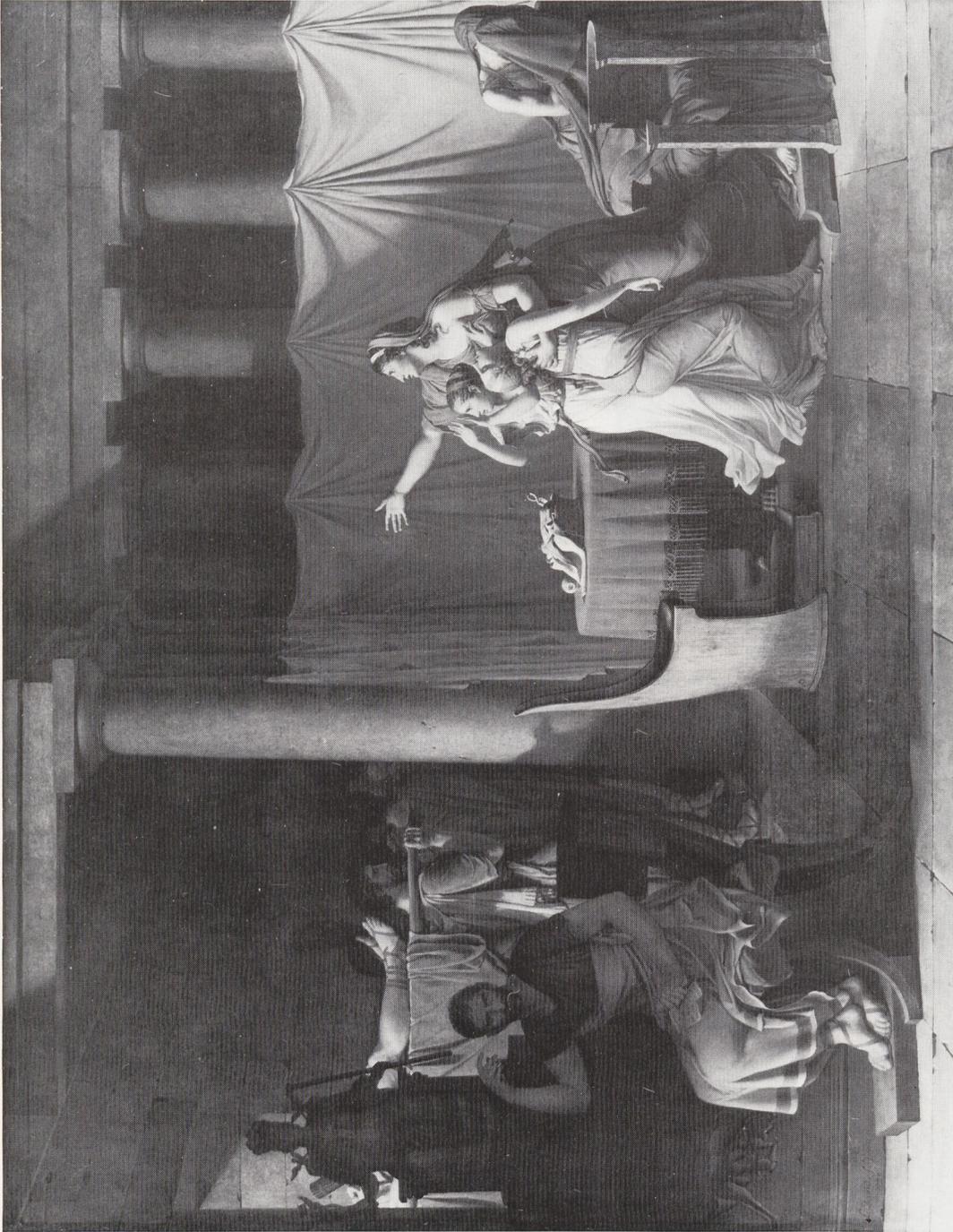
*Weitere, in den Anmerkungen nicht zitierte Literatur:*

- |                       |   |
|-----------------------|---|
| PH. BORDES            | L'art de la Révolution français, in: Revue de l'art, 62, 1963, S. 75–78.  |
| A. BROOKNER           | J. L. David – a sentimental classicist, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes (Akten Bonn 1964), Berlin 1967, Bd. I, S. 184–190.  |
| E. J. DELÉCLUZE       | Louis David. Son école & son temps, Paris 1855; Reprint mit Vorwort und Anm. von J.-P. Mouilleseaux, Paris 1983.  |
| J. DAVID              | Le peintre Louis David, 1784–1825: souvenirs et documents inédits, Paris 1880.  |
| E. und J. DE GONCOURT | L'art au dix-huitième siècle, Paris 1856–1875.  |
| W. KEMP               | Das Bild der Menge (1789–1830), in: Städel-Jahrbuch, N. F. 4, 1973, S. 249–270.   |
| R. KOSELLECK          | Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte, in: DERS., Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt 1979, <sup>2</sup> 1984, S. 38–66. |
| CH. MICHEL            | Les conseils artistiques de Diderot, in: Revue de l'art, 66, 1984, S. 9–16.   |
| R. ROSENBLUM          | Gavin Hamilton's „Brutus“ and its aftermath, in: The Burlington Mag., 103, 1961, S. 8–16.   |
| A. SCHNAPPER          | David, témoin de son temps, Fribourg–Paris 1980.  |
| E. STOLPE             | Klassizismus und Krieg. Über den Historienmaler Jacques-Louis David, Frankfurt–New York 1985.   |
| D. und G. WILDENSTEIN | Louis David. Recueil de documents complémentaires au catalogue complet de l'œuvre de l'artiste, Paris 1973.   |

*Abbildungsnachweis:* New York, Metropolitan Museum: Abb. 1; Paris, Agraci: Abb. 2, 15; Stockholm, Nationalmuseum: Abb. 3; Paris, Giraudon: Abb. 4; Paris, Musées Nationaux: Abb. 5, 18; Archiv des Autors: Abb. 6–13, 14, 16, 17.



1. Jacques-Louis David, Das Ehepaar Lavoisier , 1788, New York, Metropolitan Museum



2. Jacques-Louis David, Die Likatoren bringen Brutus die Leichen seiner Söhne, 1789, Paris, Louvre



3. Jacques-Louis David, Studie zum „Brutus“, 1788, Stockholm, Nationalmuseum



4. Jacques-Louis David, Der Triumph des Volkes, um 1793/94, Zeichnung, Paris, Musée Carnavalet



5. Guillaume Guillon Lethière, Brutus verurteilt seine Söhne zum Tode, 1811, Paris, Louvre



6. Jean-Michel Moreau (Moreau le jeune), Illustration zu Voltaire's Brutus, 1. Akt, 2. Szene, Radierung, 1783, in: Oeuvres complètes, Bd. 1, Kehl 1784



7. Jean-Michel Moreau (Moreau le jeune), Illustration zu Voltaire's Irène, Radierung, 1786, in: Oeuvres complètes, Bd. 6, Kehl 1784, vor S. 315

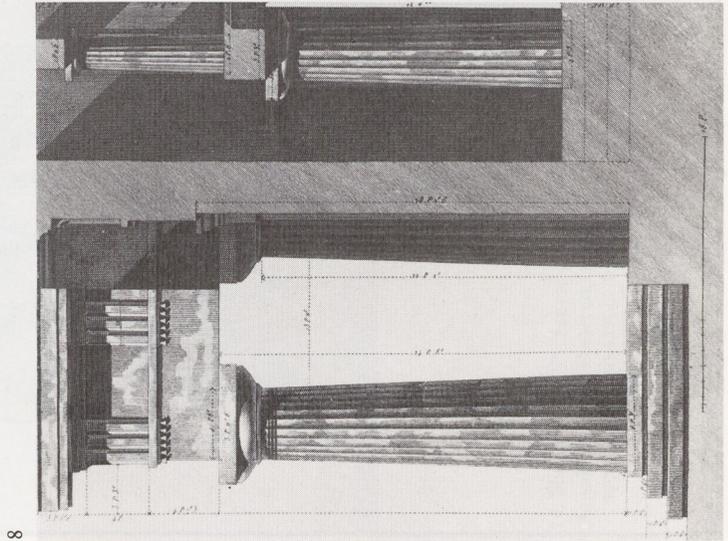
8. Abbé de Saint-Non, Plan et Elevation Géométrale . . . du Temple Hipetre de Pestum, Radierung in: Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et de Sicile, Bd. III, Paris 1783

9. P. J. Mariette, Pallas, Radierung in: Recueil d'Estampes . . . , Bd. I, Taf. 2, Paris 1729

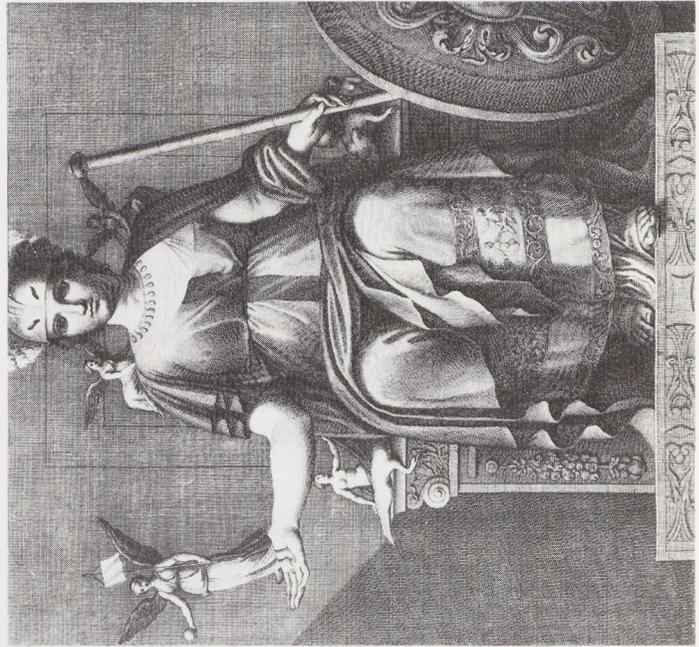
10, 11. Bernard de Montfaucon, La déesse Rome, Taf. I und II (Ausschnitte), in: L'antiquité expliquée . . . , Bd. 1, 2. Teil, Paris 1719, zu S. 292 bzw. 294



10



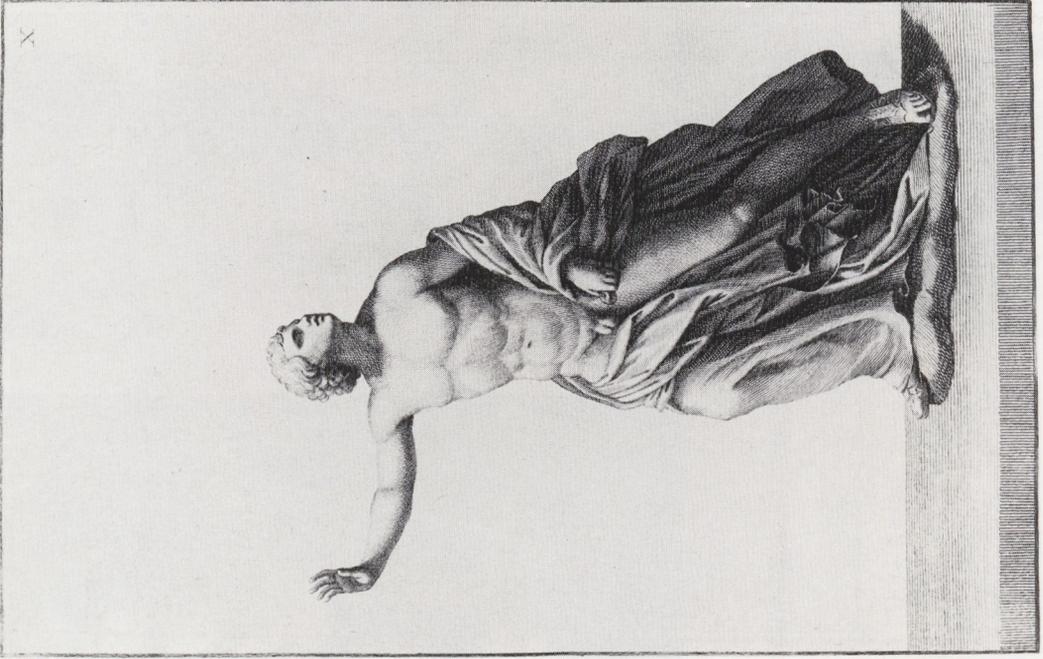
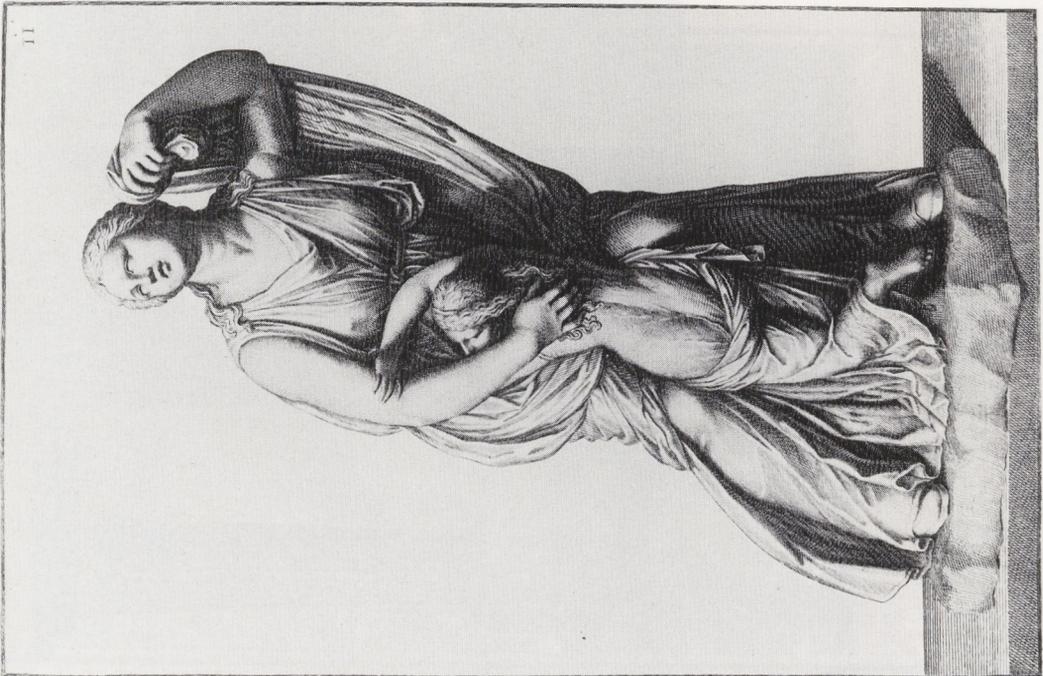
8



9



11



12, 13. Niobe, Niobide, Radierungen in: Angelo Fabroni, *Dissertazione sulle statue appartenenti alla favola di Niobe* . . . , Florenz 1779, Taf. II bzw. X



14. Niobide (sog. Präzeptor), Radierung in:  
Angelo Fabroni, *Dissertazione sulle statue  
appartenenti alla favola di Niobe . . .*  
Firenze 1779, Taf. I



15. Jean-Baptiste Greuze, *La malédiction paternelle. Le fils ingrat*, 1777, Paris, Louvre



Engraved by W. Bagnard, J. Goussier.

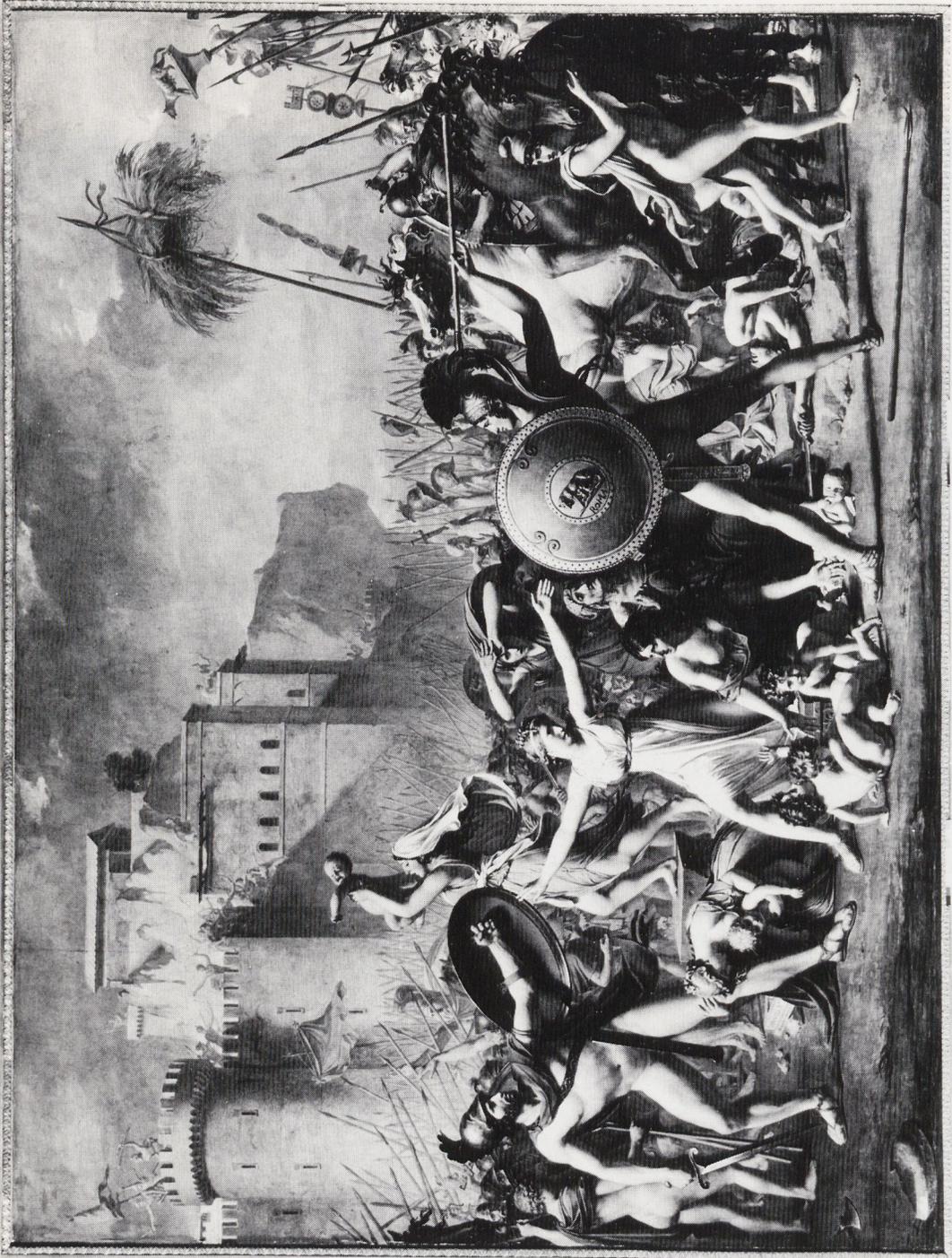
Richard the Third

Printed by W. Hogarth

16. William Hogarth, David Garrick in der Rolle Richard III., Radierung, Juli 1746



17. Jean-Germain Drouais, Marius prisonnier à Minturnes, 1786, Radierung von H. Lips nach dem Gemälde im Louvre



18. Jacques-Louis David, Die Intervention der Sabinerinnen, 1799, Paris, Louvre