

Oskar Bättschmann

Kunst der Französischen Revolution 1789

Als eine Provokation muß Ihnen die Ankündigung erschienen sein, über die Kunst der Französischen Revolution zu sprechen. Die politische Revolution verlangte von den Künsten weder neue Aufgaben, noch forderte sie einen neuen Stil. Höchst fraglich erscheint, ob die Künste und die Architektur zu jenen Kräften zählen, welche die Revolution vorbereitet und herbeigeführt haben. Den Ausdruck *Revolutionsmalerei* gab es nie. Und vom Begriff *Revolutionsarchitektur* scheint am Ende des Gedenkjahres erwiesen zu sein, daß er insofern ein Phantom war, als er zwar eine Umkehrung der architektonischen Prinzipien meinte, nicht aber eine der politischen Revolution zugehörige Architektur. Diese Ernüchterung betrachte ich als guten Ausgangspunkt für die Frage nach der Kunst der Revolution. Selbstverständlich muß die Fragestellung die Zeit vor 1789 einschließen und sich offenhalten auch für Ansatzpunkte neuer Formen in der kurzen Phase der Revolution.

I. Architektur

Ich wende mich zunächst dem Begriff *Revolutionsarchitektur* zu. Seit 1928 hatte sich Emil Kaufmann mit der übersehenen Architektur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beschäftigt. 1952 erschien in Philadelphia sein Buch *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu*, das den Begriff *Revolutionsarchitektur* geprägt hat. Gemeint war damit eine stilistische Umwandlung der Architektur, die Beschäftigung mit elementaren Körpern wie Kubus und Kugel, nicht aber eine Baukunst mit revolutionärer politischer Botschaft. Als Beispiele für diese elementare Architektur seien hier aus der Mitte der achtziger Jahre Claude-Nicolas Ledoux' *Entwurf für den Friedhof der Industriestadt Chaux* und Etienne-Louis Boullées Entwurf für den *Kenotaph von Isaac Newton* genannt (Abb. 1, 2). Im posthum erschienenen Buch von 1955 ordnete Kaufmann derartige Entwürfe aus elementaren Körpern unter *Architecture in the Age of Reason*, unter Architektur im Zeitalter der Vernunft also. Aber mit seinem früheren Werk war der mißverständliche Begriff *Revolutionsarchitektur* in die Welt gesetzt worden und zog seine Kreise, obwohl die so-

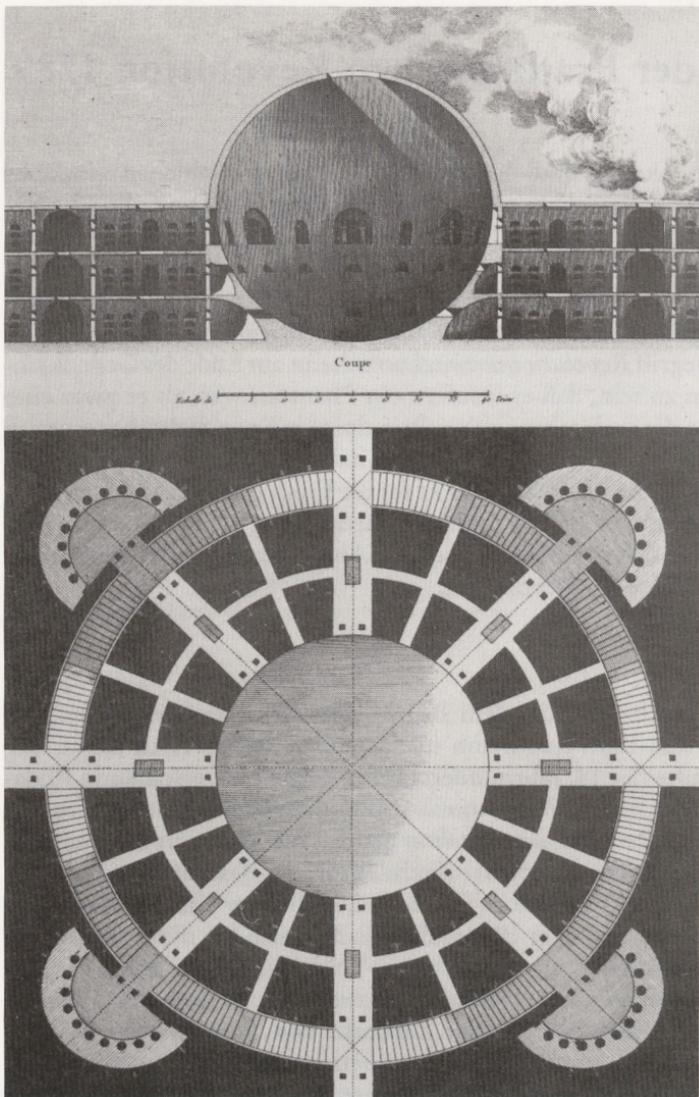


Abb. 1
 Claude-Nicolas Ledoux, Plan du Cimetière de la Ville de Chaux, in: Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, Bd. 1, Paris: Chez l'auteur, 1804, Pl. 99.

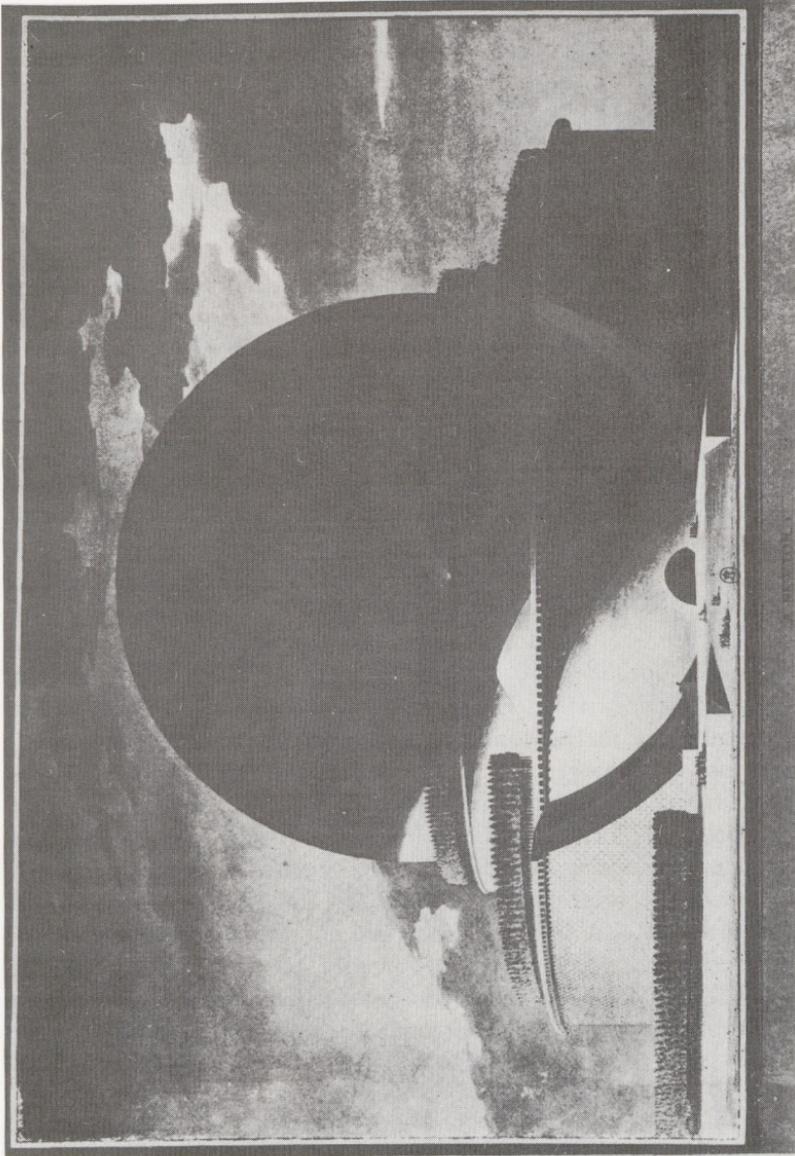


Abb. 2

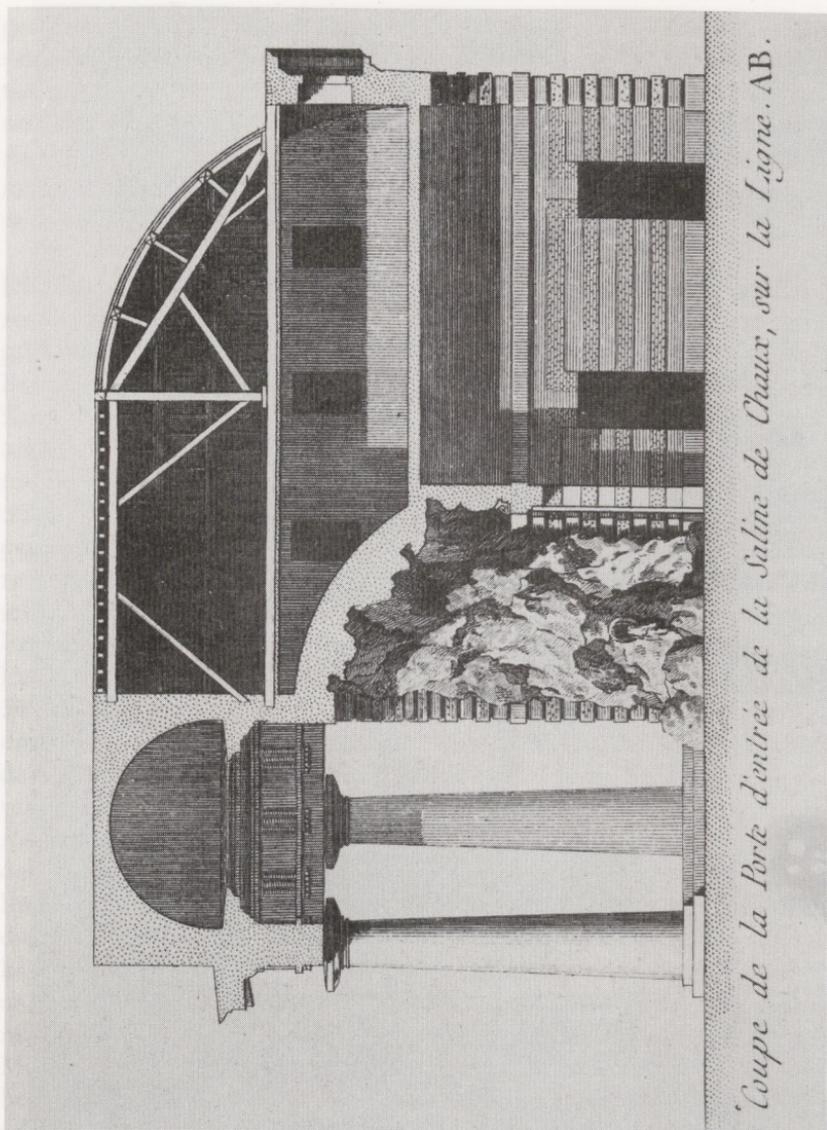
Etienne-Louis Boullée, Kenotaph Newtons. Äußeres bei Nacht, 1784, lavierte Federzeichnung, 40, 2x65,3 cm, Paris, Bibliothèque Nationale.

genannten Revolutionsarchitekten keine politischen Revolutionäre waren, die Revolution keine neuen Formen hervorbrachte und die einzige neue Aufgabe, die Errichtung eines Parlamentssaales nach dem Modell eines Zuschauerraumes des Theaters geplant wurde. Die angekündigte Ausstellung in Frankfurt über *Revolutionsarchitektur* wird diese Problematik ebenso darlegen, wie es die Pariser Ausstellung über die *Architecture de la liberté* bereits getan hat.

Ich zeige die Problematik hier mit einem Denkmalsentwurf, mit der Pariser Reaktion auf Ledoux und mit der *Rue des Colonnes* auf. Lemer cier griff in seinem Projekt für ein gigantisches Denkmal Napoleons von 1810 Boullées grandiose Idee für den Kenotaph Newtons auf. Die kosmische Kugel Boullées setzte Lemer cier für das Denkmal des Welteroberers zwischen vier Triumphbögen, umgab sie mit den Ruinen und bekrönte sie mit dem Genius Frankreichs, der die Gesetzestafeln des Code Napoléon trägt: eine Repetition des megalomanischen Projekts Boullées für ein imperialistisches Denkmal. Wie könnte noch ohne Schwierigkeit elementare Architektur als Sache der Revolution deklariert werden? Den ästhetischen Modernismus von Boullée und Ledoux erkannte das revolutionäre Paris nicht als seinen Stil an, es griff in den Vandalenakten vielmehr die Funktion der Gebäude an. In der Nacht zum 13. Juli 1789 wurde an 40 der 54 Zollhäuser, der *barrières*, Feuer gelegt, es brannten auch solche, die Ledoux gebaut hatte, ihr Stil konnte sie nicht retten, und der Architekt wurde 1793 ins Gefängnis geschickt. Für den *spartanischen* Stil der Architektur der Revolution gilt seit je als Exempel die von Bernard Poyet gebaute *Rue des Colonnes* (Abb. 3), die allerdings zu Zeiten des Directoire entstanden ist. Sie ist das einzige Zeugnis gebauter, nicht ephemerer Architektur. Ihre Kennzeichen sind kubische, nach oben leicht verjüngte Massen, in die Mauern geschnittene Fenster ohne Rahmungen, die Arkaden auf unkanne lierten, basenlosen dorischen Säulen, ebenso schmucklose Pfeiler an den Ecken. Diese Art einfacher, urtümlicher Architektur lag schon mit Ledoux' *Torbau für die königlichen Salinen in Chaux* (Abb. 4) aus der Mitte der siebziger Jahre vor. Jacques-Louis David brauchte sie für sein berühmtes Bild *Der Schwur der Horatier* (Abb. 5) von 1784. Dieser architektonische Archaismus ist auf die Entdeckung von Paestum zurückzuführen.



Abb. 3
Bernard Poyet, Rue des Colonnes, 1794/95, Paris, Foto Claudia Gröschel.



Coupe de la Porte d'entrée de la Saline de Chaux, sur la Ligne. AB.

Abb. 4

Claude-Nicolas Ledoux, La Porte d'entrée de la Saline de Chaux, in: Ledoux, L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation, Bd. 1, Paris: Chez l'auteur, 1804, Pl. 34.



Abb. 5
Jacques-Louis David, Der Schwur der Horatier, 1784, Öl auf Leinwand, 330x425 cm, Paris, Louvre.

Der Zusammenhang mit der als archaisch aufgefaßten Architektur von Paestum weist auf eine nichtästhetische Qualität. Das negative Urteil von Sebastiano Serlio und Andrea Palladio über die basenlose dorische Ordnung wurde um 1750 umgekehrt durch eine moralische Umwertung. Die schmucklose Ordnung erschien als nichtluxuriöse, ursprüngliche und daher nichtkorruptierte Architektur. Marc-Antoine Laugier wertete 1753 die dorische Ordnung im Sinn von Jean-Jacques Rousseaus berühmter *Kulturkritik* von 1750 um. Sie erschien als Architektur aus dem Anfang der Geschichte, naturhaft, der nur die Urhütte vorausging. Die zahlreichen bildlichen Wiedergaben von Paestum — noch diejenigen von Piranesi — bekräftigten diese Auffassung. Die erste Verbindung dorischer Architektur mit einem historischen Tugendbeispiel wurde im Salon von 1761 durch Charles-Nicolas Cochin, einem der Entdecker von Paestum, vorgestellt. Sie zeigte den heroischen Auftritt des Lykurgus, des Gesetzgebers der Spartaner, vor einem dorischen Tempel. Cochins Zeichnung wurde hundertfach durch den Stich von Demarteau ab 1769 verbreitet. Die moralische Qualität der schmucklosen Architektur ist für ihre Verwendung in der *Rue des Colonnes* maßgebend.

Nun hatte aber schon der Royalist Claude-Nicolas Ledoux die einfache dorische Säule für den 1776 fertiggestellten *Torbau der neuen Industriestadt Chaux* (Abb. 4), der königlichen Salinen, verwendet. Analog zu Campanellas absolutistischem Sonnenstaat sollte im Oval der Industriestadt um das zentral gesetzte Haus des Direktors Arbeit und Leben aller Beschäftigten geordnet, regularisiert, beaufsichtigt und kontrolliert werden. Das Territorium der Stadt ist von der Umgebung isoliert durch einen Wassergraben. Zu betreten ist es nur durch den Torbau, der die lange Zufahrt mit einer kolossalen Kolonnade abschließt. Hinter der Säulenreihe öffnet sich eine gewaltige Grotte, eine Naturarchitektur, die den Salzabbau vorstellt. Vom Torbau führt der direkte Weg zum Haus des Direktors, nicht etwa zu den seitlichen Werksgebäuden, in denen die Sole eingedampft und das Salz abgepackt wird. Die Zweckmäßigkeit der Anlage, die bei Ledoux eine große Rolle spielt, ist der Darstellung der Arbeitshierarchie untergeordnet. In anderen Entwürfen zog Ledoux die Regulierung der Arbeiter durch die Arbeit noch weiter, indem er für verschiedene Berufsgruppen Häuser vorsah, die ihre Tätigkeit darstellten: für die Köhler eine Art Kohlenmeiler, für die Faßreifenmacher einen Zylinder mit sieben Reifen. Das ist nicht nur phantastische *architecture parlante*, sondern

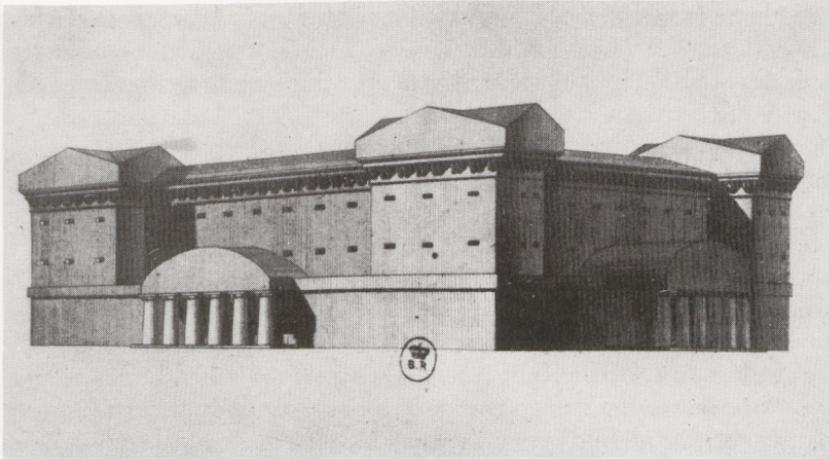


Abb. 6

Claude-Nicolas Ledoux, *Les prisons de la Ville d'Aix*. *Vue perspective*, in: Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, Bd. 2, Paris: Lenoir, 1847, Pl. 190.

der Versuch, alle Lebensbereiche zu regeln und die Autorität der Arbeit darzustellen. Im Torbau von Chaux verbündet sie sich mit dem architektonischen Instrumentarium der moralischen Autorität und mit der nachgebauten Natur. Die Verbindung mit der Natur entspricht der einer Anweisung für alle Bewohner der Industriestadt. Allen sind Gärten zugeeilt, und deren Bearbeitung soll, nach Ledoux' Worten, alle an den Boden binden.

II. Das Gefängnis, die Freiheit

1786 zeichnete Ledoux für *Aix-en-Provence* den *Entwurf eines Gefängnisses* (Abb. 6). Es blieb unausgeführt. Für Chaux hatte Ledoux im Torbau Gefängniszellen eingebaut. Für Aix-en-Provence war eine kolossale Sockelzone auf quadratischem Grundriß vorgesehen. Vier Ecktürme fassen die leicht zurückgesetzten Zellentrakte ein. In die Mauern sind querechteckige Fensterschlitze eingeschnitten. Die Eingänge bestehen aus einem Gitter von Säulen mit engen Interkolumnien und einem Kreissegment als Giebel. Das Gefängnis von Ledoux ist ein Gebäude, das Überwachen, Einschließen und Strafen nicht nur ermöglicht, sondern auch die Einschließung nach außen ausdrückt.

1787 hatte Jacques-Louis David sein Gemälde *Der Tod des Sokrates* (Abb. 7) fertiggestellt und im Salon präsentiert. Der Auftrag kam vom jungen Charles-Michel Trudaine de la Sablière, der mit seinem Bruder einen Palast an der heutigen Place de la Concorde bewohnte und die sogenannte *Société Trudaine* unterhielt, zu der liberale Aristokraten und talentierte Bürgerliche gehörten, wie der Dichter André Chénier. Es gilt als sicher, daß der Auftraggeber das Thema gewünscht hatte. André Chénier hatte einige griechische Zeilen verfaßt, die unter das Bild hätten gesetzt werden sollen. Für Auftraggeber, Berater und Maler war der Text in Denis Diderots *Discours sur la poésie dramatique* von 1758 wichtig. Diderot hatte hier in Anlehnung an Platon die Verurteilung und den Tod des Philosophen im Kerker von Athen als Beispiel eines philosophischen Dramas angeführt und die letzten Szenen als eine Reihe von pantomimischen *tableaux* dargestellt. Davids Bild bezieht sich auf das letzte dieser *tableaux*. Sokrates greift nach den letzten Worten an seine Schüler nach dem Schierlingsbecher, weist mit der einen Hand nach oben zu den Göttern, die Schüler zeigen Trauer, Bestürzung und Verzweiflung. Die friesartige Figurenkomposition schließt eine festgefügte Mauer in der ganzen Höhe ab, in der Tiefe des Eingangs sind drei Personen sichtbar, die eine Treppe hinaufsteigen. Mit diesen einfachen Indizien des Raumes und mit dem Lichteinfall von oben wird das Unterirdische des Kerkers sichtbar gemacht. Kerkerhaft in der Todeszelle und die philosophische Überwindung des ungerichten Urteils sind miteinander konfrontiert. Die Befreiung wird angezeigt mit den abgenommenen Fußfesseln, der Preis für die Freiheit ist der Schierlingsbecher. Sokrates bietet ein *exemplum virtutis*, Davids Bild gehört vorerst zu den seit 1748 erneuerten Anstrengungen für eine neue Historienmalerei nach dem Vorbild der großen Malerei Poussins. Die Förderung der Historienmalerei hatte sich die offizielle Kulturpolitik seit 1748 zu eigen gemacht, die Maßnahmen waren Geschichtsunterricht in der Akademie, die strikte Einhaltung der Gattungshierarchien, die Verdoppelung der Entschädigung für die akademischen Historienmaler und die Aufhebung der Ausstellungserlaubnis für die handwerklichen Maler. Es heißt hier viel, daß gleichzeitig wie David sein lebenslanger Konkurrent Pierre Peyron an einem großen Gemälde *Der Tod des Sokrates* arbeitete, dafür aber den königlichen Auftrag besaß, während David nur einen privaten Besteller hatte.



Abb. 7

Jacques-Louis David, Der Tod des Sokrates, 1787, Öl auf Leinwand, 129,5x196,2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

Dennoch ist die politische Dimension der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich häufenden Darstellungen von Kerkern, Marterszenen, Gefangenen nicht zu unterschätzen. Sie beschränken sich nicht auf Frankreich. Die berühmtesten Serien edierte Giovanni Battista Piranesi 1749 und 1761: die erste unter dem Titel *Invenzioni capric(ciose) di Carceri*, die zweite dann unter dem doppeldeutigen Titel *Carceri d'Invenzione*, was sowohl erfundene Kerkerarchitekturen wie Gefängnisse der Erfindung heißen kann. Die erste Edition ist durchgehend im hellen Ton gedruckt, in der zweiten sind die Radierungen düster geworden, und sie zeigt Folterszenen, während die erste nur die Instrumente der Tortur enthielt, nicht aber ihre Anwendung vorführte. Das Blatt 2 der zweiten Fassung (Abb. 8) zeigt eine öffentliche Folterung und Hinrichtung, von der Horst Bredekamp kürzlich vermutete, daß sie mit dem aufsehenerregenden Fall des Königsattentäters François Damiens zusammenhänge. Im Blatt 16 rekonstruierte Piranesi den ersten römischen Kerker zur Zeit der etruskischen Königsherrschaft und erweiterte die phantastische Histori-



Abb. 8
Giovanni Battista Piranesi, Mann auf der Folterbank, in: Piranesi, 2. Auflage, Rom: Piranesi, 1761, Plate II, Kupferstich und Radierung, 57,1x42 cm.



Abb. 9
Johann Heinrich Füssli, Akt eines Gefesselten, 1770/71, lavierte Bleistiftzeichnung, 14x20,5
cm, Zürich, Kunsthaus.

sierung durch drei Inschriften über die Dreistigkeit, über die Forderung nach Rechtssprechung durch das Volk und über die Unerbittlichkeit des Gesetzes zu einer Reflexion über das Recht, das Gefängnis und die Freiheit.

Zehn Jahre später betrieb der junge Johann Heinrich Füssli zusammen mit dem Bildhauer Thomas Banks die merkwürdige Übung, auf willkürlich gesetzte fünf Punkte Figuren zu erfinden (Abb. 9). Auf den erhaltenen Blättern finden sich ausschließlich Gefesselte, Gefangene, Zusammengekrümmte und Gekreuzigte, eine der Zeichnungen wurde mit dem Adler zu Prometheus ergänzt. Der Zusammenhang dieser merkwürdigen Erfindungen mit Piranesi und mit Michelangelo liegt auf der Hand, aber nicht dies allein enthebt Füsslis konstantes Umkreisen der Gefesselten und Gefolterten der privaten Obsession. Füssli erfand in Anlehnung an den sogenannten *Gladiatore* (Abb. 10), den *Borghesischen Fechter*, die Gestalt der Befreiung: Die extrem in der Diagonalen gestreckte Figur mit angewinkeltem Bein ist der Rebell gegen Gefangenschaft und Unterdrückung. Diese Figur wird bei ihm mächtig der freien Bewegung in allen Richtungen. Die Flugfiguren der Supermänner in den Comic strips des 20. Jahrhunderts knüpfen hier an. Füssli hat unter vielen anderen den mythischen Helden der Befreiung, *Wilhelm Tell* (Abb. 11), als fliegenden Superkämpfer gegen die Unterdrückung vorgebildet und 1790 in Paris im Druck erscheinen lassen.

Durch die Revision des Freiheitsbegriffs in Rousseaus *Contrat social* 1762, an dessen Diskussion Füssli selbst teilgenommen hatte, durch die Forderung nach einer Reform des Strafvollzugs durch Cesare Beccaria 1764, durch die unwillkommene Inspektion der Gefängnisse in Europa und die aufsehenerregende Berichterstattung und Kritik durch John Howard von 1777 bis 1874 erhalten diese Darstellungen der Kerker und der Befreiungen ihren politischen Kontext. Die Brüder Trudaine und André Chénier besuchten im Anschluß an Howard das Gefängnis in Vincennes und waren entsetzt über die Zustände, die düsteren Zellen und die Erzählung eines Gefangenen, der sich als Opfer der korrupten Rechtssprechung bezeichnete. Doch galt die Erstürmung der Bastille am 14. Juli 1789 nicht nur der Befreiung der bloß sieben Staatsgefangenen, sondern auch der Beseitigung der willkürlichen Einkerkung wie auch der Eroberung der Munition. In der *Chronik der revolutionären Ereignisse*, die

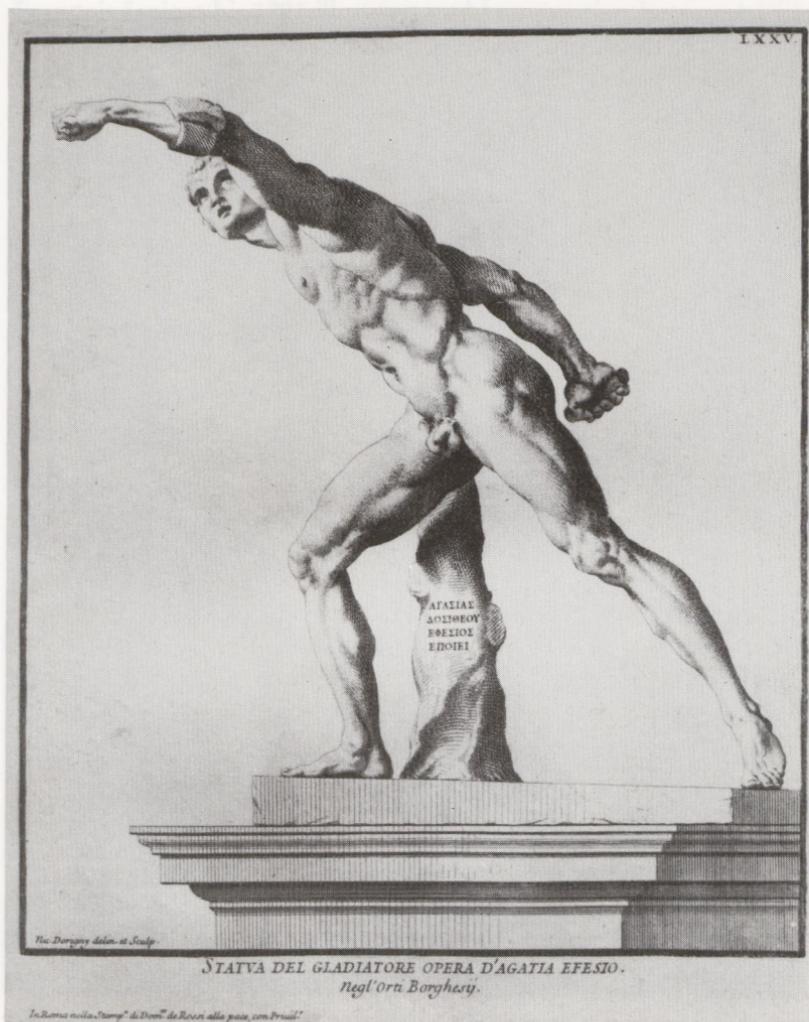


Abb. 10

Nicolas Dorigny, Statua del Gladiatore, in: Raccolta di statue antiche e moderne, hrsg. von Paolo Allessandro de Rossi, Rom: Domenico de Rossi, 1704, Tf. 75.



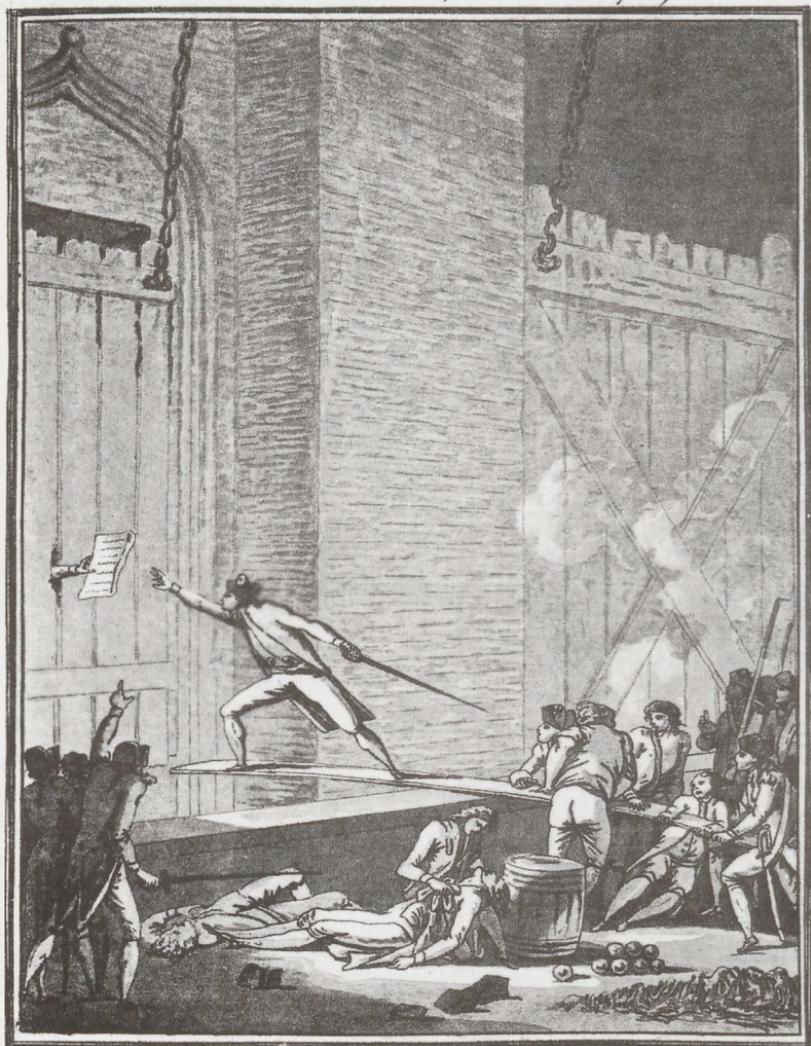
Abb. 11
Johann Heinrich Füssli, Der Sprung Tells aus dem Schiff, 1780–1790, Kupferstich von
Charles Guttenberg, 43,8x59,5 cm Zürich, Kunsthhaus.

François Janinet bis 1791 illustriert und kommentiert herausgab, zeigt ein Blatt die Übergabe der Kapitulationserklärung (Abb. 12). Der Mutige, der sich auf das Brett über den Wassergraben gewagt hat, nimmt in der Radierung Janinets die Haltung des Borghesischen Fechters ein, der Befreiungsfigur Füssli.

Es ist eine alte Streitfrage, ob die bildenden Künste einen Beitrag zur Herbeiführung der Revolution geleistet hätten, ob sie zur politischen Mündigkeit mit einigen Beispielen beigetragen hätten oder ob sie bloß in die Randbereiche der Bewegung der Aufklärung zu setzen wären. War Peyrons *Cimon und Miltiades* von 1782 — die Opferung des Sohnes für den zu Unrecht verurteilten General der Athener — eine Anklage der Justizwillkür durch eine Gefängniszene, war es der *Tod des Sokrates*, bei Peyron im königlichen Auftrag oder bei David, der vom Auftrag des Trudaine ausgehen konnte, des empörten Besuchers von Vincennes? Sind die zahlreichen Darstellungen, die weitgehend unabhängig vom Thema durch die Art der Beleuchtung von oben die Situation des vertieften Kerkers rekonstruieren, Dokumentation der Unfreiheit, und meinen sie die Beseitigung aller Unterdrückung? Die Bilder sind keineswegs eindeutig, die Biographien sind in der Regel wenig aufschlußreich, die Politisierung der Themen, der Gesten und der Darstellungsart erfolgten meist retroaktiv.

Johann Georg Sulzer, der von Berlin nach Frankreich wirkende Kunsttheoretiker, hatte zwar in seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* von 1771/74 gefordert, daß die bildenden Künste von ihrem Mißbrauch für die Privatinteressen der Höfe entlassen würden. Sein Hauptartikel über die *Schönen Künste* wurde im Supplementband der *Encyclopédie* von d'Alembert und Diderot 1776 wieder veröffentlicht. Doch hatte Sulzer nicht nur empfohlen, die Kunst bis in die Hütten der gemeinen Bürger zu verbreiten, sondern diese Maßnahme den Regierenden nahegelegt zur effizienten Steuerung der Subjekte und zur Bildung des *wahren Nationalcharakters*. Das hatte die Monarchie in Frankreich mit ihrer Förderung der Historienmalerei der patriotischen und allgemeinen Tugendtaten längst verwirklicht. Deshalb lag für François-André Vincent, der die Erstürmung der Bastille in einer Konfrontation von Gruppen nackter Männer im Hof des Gefängnisses wiedergab, das klassizistische Vokabular bereit. Deshalb konnte David 1789 den *Brutus* in offiziellem Auftrag, sogar

3.^e EVÈNEMENT DU 14 JUILLET 1789.



Le brave Maillard va chercher sur une planche suspendue au-dessus du fossé de la Bastille, les propositions des Cossigés.

Abb. 12

Jean-François Janinet, Drittes Ereignis des 14. Juli 1789, in: Gravures historiques, 1790, Aquatinta, 12,7x8,8 cm, Hamburg, Kunsthalle.

unter Anbringung der bourbonischen Lilien im Gemälde, ausführen, und einige Jahre später, im Entwurf für den Opernvorhang, den *Brutus* unter die Märtyrer der Revolution (Abb. 13) einreihen neben *Marat* und *Wilhelm Tell*. Die Funktion der Kunst, ihre Instrumentalisierung zur Leitung und Rührung der Betrachter, mußte sich unter den veränderten politischen Bedingungen nicht ändern.

III. Das Ereignisbild

Gegen Ende des Jahres 1791 legten die Architekten Jacques Legrand und Jacques Molinos der Nationalversammlung die Entwürfe eines Parlamentes in Paris vor. Vorgeschlagen wurde die Anfügung eines kreisrunden Gebäudes an die erst begonnene Kirche La Madeleine. Die eine Hälfte dieses Kreises hätte den mit einer Halbkuppel zu bedeckenden Parlamentssaal aufnehmen sollen. Vorbild für die Anordnung der Sitzreihen des Parlaments im Halbkreis war Ledoux' Theater in Besançon von 1775—1784, das 1957 ausgebrannt ist. Ledoux hatte, wiederum in Anlehnung an Palladios *Teatro Olimpico* von Vicenza, einen sozusagen demokratischen Zuschauerraum geschaffen, in dem von allen Plätzen aus die Bühne gleich gut sichtbar war und die Logen und Stehplätze abgeschafft waren. Erst vor kurzem hat Wolfgang Kemp bei der Analyse dieses Entwurfs für ein Palais National bemerkt, daß im Schnitt durch den Plenarsaal das große Gemälde des *Ballhausschwurs* von Jacques-Louis David eingezeichnet ist. Es sollte auf der vierzig Meter langen Stirnwand über der Höhe der obersten Sitzreihe der Abgeordneten angebracht werden. Das Parlamentsgebäude aus Kirche und Theater wurde nicht realisiert, Davids großes Bild des ersten Revolutionsparlaments blieb ein Fragment. 1792 wurde beschlossen, das Theater der Tuileries zum Versammlungsort der Abgeordneten umzubauen.

Ein Jahr nach dem Beistandsschwur des Dritten Standes im *Jeu de Paume* — der Ballsporthalle — von Versailles vom 20. Juni 1789 wurde im Club der Jakobiner vorgeschlagen, das Ballhaus als nationales Monument zu konservieren und das Ereignis des Schwurs in einem Gemälde zu verewigen. Im Oktober 1790 wurde eine Subskription genehmigt. Den Antrag des Abgeordneten Dubois-Crancé hatte David selbst formuliert. Vorgeesehen war ein Gemälde von etwa 6½ auf 10 Metern und eine Stichausgabe. Bereits im folgenden Mai konnte David den Entwurf in seinem Ate-

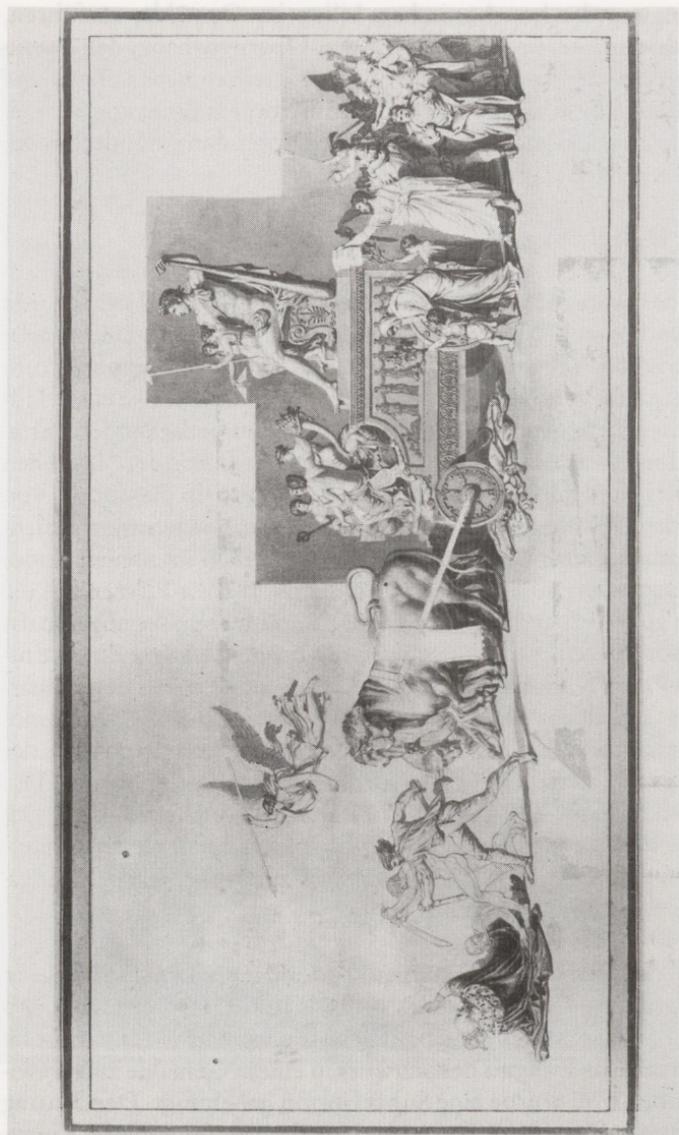


Abb. 13 Jacques-Louis David, Der Triumph des französischen Volkes, 2. Version, 1793, lavierte Bleistiftzeichnung, 38,6x71 cm, Paris, Musée Carnavalet.

lier ausstellen, im September zeigte er ihn zusammen mit dem *Schwur der Horatier* im Salon, und im gleichen Monat beschloß die Nationalversammlung die Ausführung des Gemäldes auf Kosten des Staatsschatzes und bestimmte den Parlamentssaal als seinen Ort mit dem ausdrücklichen Zweck, die Legislative an den Mut zu erinnern, den sie für ihre Arbeit braucht oder brauchen sollte.

Dauids Aufgabe bestand darin, auf einer Leinwandfläche, die schließlich nahezu 9 auf 12 Meter hätte messen sollen, die Menge von etwa 600 Personen unterzubringen. Die Wiedergabe eines zeitgeschichtlichen Ereignisses entsprach der bildlichen Dokumentation, die den Geschehnissen der Revolution unablässig galt, und die vor allem von der Graphik wahrgenommen wurde. Dennoch war die Darstellung von Ereignissen der jüngsten Vergangenheit im anspruchsvollen Medium der Malerei keine neue Aufgabe. Die amerikanische Malerei, unbelasteter von akademischen Zwängen, war mit der Wiederaufnahme des Reportagehistorienbildes durch Benjamin West und John Singleton Copley vorangegangen. Vor allem aber war für Dauids Plan wichtig, daß John Trumbull ein analoges Unternehmen bereits begonnen hatte, nämlich die Darstellung der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung. Trumbull war im Winter 1787/88 in Paris, um dort die Porträts einiger französischer Offiziere zu malen, die er in sein Gemälde von der Kapitulation der Engländer in Yorktown von 1781 aufnehmen mußte. Der amerikanische Maler war in Paris beim Gesandten Thomas Jefferson, seinem Lobbyisten, und David verkehrte in der amerikanischen Gesandtschaft.

Es zeigt sich, daß David für sein Bild des *Serment* (Abb. 14) nur in Details Wert auf Genauigkeit legte, nicht aber in bezug auf Komposition und Anordnung der Figuren im Raum. Die Abweichungen, die einzeln zu belegen sind, weisen auf die Herstellung eines wirkenden Bildes, nicht eines distanziernten historischen Dokuments, das uns etwa in der Radierung von Helman und Monet vorliegt. Selbstverständlich drehte Bailly den Abgeordneten beim Schwur nicht den Rücken zu, und diese drängten sich nicht in der einen Hälfte des Saales zusammen. David ordnete die Raumkonstruktion und die Figurenkomposition so, daß Bailly etwas erhöht aus der Mitte der Figuren ragt und sein Kopf in das Zentrum der perspektivischen Konstruktion und in die Mitte der Bildfläche plaziert ist. Eben dadurch erhält Dauids Bild, wie Wolfgang Kemp gezeigt hat, seinen



Abb. 14
Jacques-Louis David, Der Ballhauschwur, 1791, lavierte Federzeichnung, 66x112 cm, Versailles, Musée national du château.

außerordentlichen Appellcharakter, dessen Adressat die Nachfolgeorganisationen dieser Versammlung sind, die *Assemblée constituante* und die *Assemblée nationale*. In Davids Komposition erhält das historische Ereignis aber auch die Form, die es zu einem nicht mehr zu beseitigenden Gründungsgeschehen erhöht.

Nun wurde zwar die Reproduktion von Davids Entwurf verbreitet, aber das Gemälde blieb unausgeführt trotz der Arbeit und der Sorgfalt, die der Maler für das Studium der Körper und die Beschaffung der Porträts verwendete. Die Ursachen waren das Aufgeben des Projekts für das Parlamentsgebäude, das zunehmende kunstpolitische Engagement des Malers und die Betätigung der Guillotine, die immer mehr Teilnehmer des Schwurs von 1789 buchstäblich von der Bildfläche beseitigte und die Korrekturen des historischen Ereignisses notwendig machte. Das grandiose Erinnerungs- und Propagandabild der Revolution wurde nicht geschaffen, erst mehr als hundert Jahre später wurde die Komposition für einen entsprechenden Ort wiederholt, für das scheußlichste aller Rathäuser mit der falschsten Monumentalität, wie Hausenstein 1920/21 urteilte, durch Ferdinand Hodlers *Einmütigkeit* für das Rathaus in Hannover.

Konnte die Allegorie für die Revolution funktionieren, wenn ihr großartiges Erinnerungs- und Leitbild schon vor der Vollendung zum Scheitern verurteilt war? Jean-Baptiste Regnault, ein Rivale Davids, zeigte im Salon von 1795 eine große und eine kleine Version seines Gemäldes *La liberté ou la mort* (Abb. 15). Der Genius Frankreichs präsentiert die Alternative zwischen der Republik mit den Emblemen der Freiheit, der Gleichheit und der Brüderlichkeit einerseits und dem Tod andererseits. Das Bild trägt mit der Fixierung des Betrachters einen ebenso starken Appellcharakter wie Davids *Serment*. Doch war es nach dem Sturz Robespierres am 27. Juli 1794 unrettbar überholt. Die große Fassung wurde nie im Parlamentssaal ausgestellt — im Zug des Vergessens des Terrors — und die kleine Fassung überlebte dank eines deutschen Ankaufs und einer späteren Schenkung an die Hamburger Kunsthalle. Am 2. August 1794 wurde David als Anhänger Robespierres verhaftet, am 9. Februar des folgenden Jahres wurden seine Bilder der Märtyrer der Revolution, *Le Peletier* und *Marat*, aus dem Nationalkonvent entfernt und dem Maler zurückgegeben.



Abb. 15
Jean-Baptiste Regnault, Freiheit oder Tod, 1794, Öl auf Leinwand, 60x49,3 cm, Hamburg, Kunsthalle.

IV. Die Märtyrer und der Triumphator

Am 13. Juli 1793 wurde der Arzt, Journalist und *ami du peuple* Jean-Paul Marat in seiner Badewanne von Charlotte Corday mit einem Küchenmesser erstochen. Am folgenden Tag, dem vierten Jahrestag der Erstürmung der Bastille, beschloß der Nationalkonvent die Überführung der Leiche Marats ins Pantheon. Zugleich wurde der Maler David, Mitglied des Konvents, aufgefordert, für die Nachwelt Marats Bild zu schaffen, wie er es für den ein halbes Jahr zuvor ermordeten *Le Peletier* (Abb. 16) getan hatte. Die Attentäterin wurde als Agentin eines Komplotts gegen die neue Verfassung dargestellt, das edle Motiv ihrer Handlung (Verhinderung des Bürgerkriegs durch Selbstaufopferung) auf ihr Opfer Marat übertragen, und sie selbst wurde vier Tage nach der Tat guillotiniert. David gehorchte dem Auftrag, von dem zu vermuten ist, daß er ihn ebenso wie beim *Serment* suggeriert hatte, und überreichte sein Bild *Marats* (Abb. 17) dem Nationalkonvent am 14. November des gleichen Jahres mit einer bemerkenswerten Rede, die wie folgt begann: *Das Volk forderte seinen Freund zurück, seine trostlose Stimme ertönte, es forderte meine Kunst heraus, es wollte die Züge seines treuen Freundes wieder erblicken: David! ergreife deine Pinsel, schrie es, räche unseren Freund, räche Marat; damit seine besiegten Feinde erneut erleichen vor seinen entstellten Zügen, mache sie zu nichts, bis sie das Schicksal desjenigen beneiden, den sie aus Niederträchtigkeit ermorden ließen, weil sie ihn nicht bestechen konnten. Ich habe die Stimme des Volkes vernommen, ich habe gehorcht.*

David präsentierte dem Nationalkonvent, der Stimme des Volkes, den Märtyrer, nach dem verlangt wurde. Vorausgegangen war die feierliche Aufbahrung der Leiche mitsamt den Reliquien der Badewanne, des Holzklotzes, des Schreibzeugs und des blutgetränkten Tuchs in der Kirche der Cordeliers. Ende Juli wurde ein provisorisches Denkmal in Form eines Obelisken aus Holz auf der *Place de la Réunion* zwischen den Tuileries und dem Louvre errichtet. Dieses Monument enthielt in einer Krypta die Reliquien Marats. Im Oktober bat David den Nationalkonvent um die Erlaubnis zur Ausstellung seiner Bilder von *Marat* und *Le Peletier* in seinem Atelier im Louvre. Er lud als erste die Museumssektion zur Besichtigung ein. Am 16. Oktober bewegte sich eine lange Prozession in die *Cour carrée* des Louvre vor die beiden Märtyrerbilder, angeführt von Trommeln und Kanonieren, gefolgt von Körperschaften, Musikkorps, Bür-

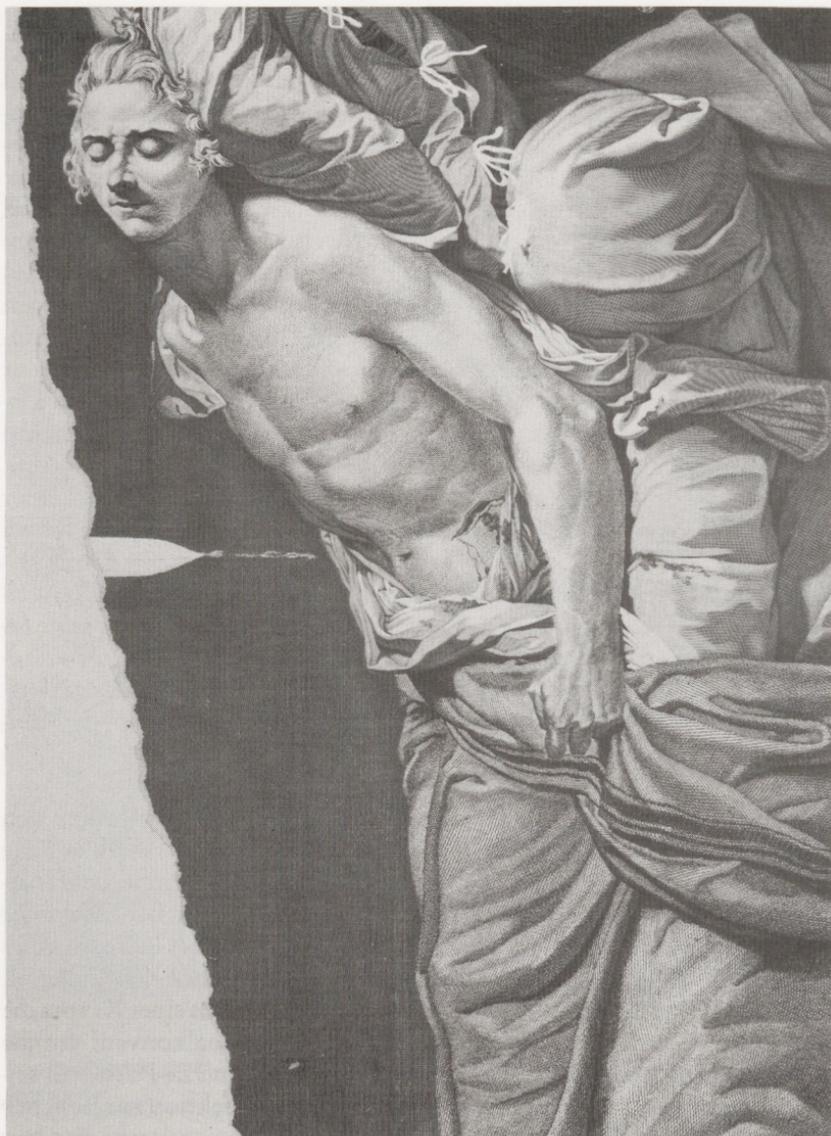


Abb. 16
Jacques-Louis David, Le Pelletier de Saint-Fargeau auf seinem Totenbett, Kupferstich von
P.A.-Tardieu, Paris, Bibliothèque Nationale.



Abb. 17
Jacques-Louis David, Der Tod des Marat, 1793, Öl auf Leinwand, 165x128 cm, Brüssel, Musée royal des Beaux-Arts.

gern mit Eichenzweigen, weißgewandeten Bürgerinnen und einer Abteilung der Armee. Vor den beiden Bildern wurde eine Trauerfeier mit revolutionären Hymnen und staatsreligiösen Reden zelebriert. Davids Bilder der beiden Märtyrer waren auf diese dauernde Verehrung, auf die Bewahrung der Emotionen und auf die Erziehung des Volkes durch die Opfer ausgerichtet. Das Bild der aufgebahnten Leiche *Le Peletiers* erinnerte an dessen Trauerfeier à l'antique auf der Place Vendôme. Auf dem Sockel des umgestürzten Reiterdenkmals von Ludwig XIV. war der Leichnam exponiert, der Freiheitsbaum und die blutgetränkten Kleider umgaben ihn, die Wunde war für alle sichtbar aufgedeckt. Davids Bild perpetuierte diese antikisierende Leichenfeier. Geplant und vielleicht auch durchgeführt war die Verbreitung der Bilder von *Le Peletier* und *Marat* in tausend Reproduktionen im ganzen Land. Erhalten blieb davon die Hälfte einer einzigen Radierung der Leiche *Le Peletiers*.

Im *Marat* versammelte David mit Schreibzeug, Briefen und Messer die Gegenstände der Tätigkeit und des Mordes. Marat ist im Bild festgehalten bei seinem letzten Seufzer, am äußersten Rand des Lebens, und als immerwährende Wachfigur. Sein Kopf ist der Zeichnung nachgebildet, die der Maler vom Toten machte. Zu diesen Garantien der Authentizität und der Anwesenheit fügt sich die Formel der Pietà und das Zeichen der Seitenwunde, wie Lankheit beobachtet hat: Marat wird durch dieses Bild zum toten Gottessohn der Revolution. Schließlich deklariert die Inschrift auf dem Holzblock das Gemälde zum Denkmal, und sie präsentiert den greifbar Dargestellten als Gegenstand der Verehrung. Davids Bilder der beiden Märtyrer wurden, wie Jörg Traeger gezeigt hat, im Sitzungssaal des Nationalkonvents an der Stirnwand aufgehängt unter die Tafeln der Menschen- und Bürgerrechte und der Verfassungsakte.

Davids drittes und letztes Märtyrerbild der Revolution galt dem Knaben Joseph Barra aus der Vendée. Zum Heros wurde der Knabe durch die innerpolitische Notwendigkeit, dem Volk einen jugendlichen Märtyrer zu präsentieren. Davids merkwürdiges Bild des hermaphroditischen Barra blieb unvollendet. Nach dem Sturz Robespierres war die Karriere Davids als Maler revolutionärer Historienbilder und der heiligen Ikonen der Revolution, als Distributor der Reproduktionen seiner Märtyrer über das ganze Land, als Organisator der Feste und als zeitweiliger Polizeichef zu Ende. David wurde am 2. August 1794 für ein halbes Jahr in Haft gesetzt.

Die Kunstförderung der Republik nahm eine andere Richtung. Am 20. September 1794 wurde die Ankunft des ersten Konvois von geraubten Kunstwerken aus den Niederlanden angekündigt. Die Plünderung wurde im Konvent damit gerechtfertigt, daß die Freiheit den Anspruch auf die Produkte der Genies habe und das Recht, diese den Despoten zu entreißen. Damit dehnte die Republik die maßgeblich unter David betriebene Requirierung der Kunstwerke aus privatem und kirchlichem Besitz auf ein von ihren Armeen besiegt Land aus. Im Blick lagen nicht mehr ein *Musée des Monuments français*, sondern die Umgestaltung des Louvre in eine Nationalgalerie der bedeutenden Bilder und Skulpturen. Napoleon perfektionierte den Kunstraub, seine Kommissare mußten die berühmtesten Kunstwerke in Italien und Ägypten nach Katalogen zusammenstellen und den Transport organisieren. 1798 traf der Konvoi aus Italien in Paris ein, ein Jahr später war die *Grande Galerie* im Louvre mit den Trophäen eingerichtet, und die europäischen Kunstfreunde begannen nach Paris — dem neuen Rom — zu pilgern zur Verehrung der Beutestücke des bis dahin größten Kunstraubs. Die Verehrung, die David für Marat mit seinem Bild gefordert hatte, wurde im Louvre dem sich windenden Laokoon zuteil. David beeilte sich — nach einem kurzen Zwischenspiel — dem neuen Triumphator die Reverenz zu erweisen mit neuen Ikonen und neuen Bildern der imperialen Feiern. Noch bevor er Hofmaler wurde, malte er das dynamische Reiterbild *Napoleon beim Überschreiten des Großen St. Bernhard*, die Ikone des Eroberers. François Gérard (Abb. 18) und Jean-Auguste-Dominique Ingres porträtierten *Napoleon 1806 im Krönungsornat* nicht nur als neuen römischen Kaiser, sondern als Jupiter: Dominus et Deus. David propagierte Napoleon als den Vollender der Revolution: in seinem zweiten Entwurf für den Opernvorhang (Abb. 13) nimmt Napoleon als Herkules den Platz auf dem Triumphwagen ein, den im ersten Entwurf die Allegorie des französischen Volkes besetzt hatte. Anderes änderte sich für David nicht. Napoleons Wagen überrollt noch immer Feudalherrschaft, Monarchie und Theokratie, und ihm folgen noch immer Marat, Le Peletier und Wilhelm Tell als Märtyrer der Freiheit. Der Mißbrauch der Kunst durch die Fürsten, den der Aufklärer Sulzer kritisiert hatte, war wieder eingerichtet. Die Frage bleibt, ob er je unterbrochen war. Das Menschenrecht des Betrachters, als ein vernünftiges und denkendes Subjekt von der Kunst ernst genommen, statt von ihr geleitet, unterwiesen und gesteuert zu werden, hatte nie auf der Tafel der Menschen- und Bürgerrechte gestanden.



Abb. 18
François Gérard, Napoleon I. im Krönungsornat, 1806, Öl auf Leinwand, 223x146 cm,
Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.

Literatur

Es bedarf keines Hinweises darauf, daß die Literatur zu den im Vortrag behandelten Problemen unübersehbar geworden ist. Die folgenden, nach Kapiteln gegliederten Angaben sind auf die Standardliteratur und die neuesten Arbeiten beschränkt.

Übersichtsliteratur

- Boime, A.*: Art in an Age of Revolution 1750—1800, Chicago/London 1987.
- Bordes, P./ Michel, R.*: Aux Armes & aux Arts! Les Arts de la Révolution 1789—1799, Paris 1988.
- Bryson, N.*: Word and Image. French Painting of the Ancient Régime, Cambridge 1981.
- Castelnuovo, E.*: 'Arti e rivoluzione. Ideologie e politiche artistiche nelle Francia rivoluzionaria', in: Castelnuovo, Arte, industria, rivoluzioni. Temi di storia sociale dell'arte, Turin 1985, S. 125—158.
- Conisbee, P.*: Painting in Eighteenth-Century France, Oxford 1981. (David), De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830. Katalog der Ausstellung im Grand Palais Paris 1974/75, Paris 1974.
- Hoffmann, W. (Hg.)*: Europa 1789. Aufklärung, Verklärung, Verfall, Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle Hamburg 1989, Köln 1989.
- Honour, H.*: Neo-classicism, Harmondsworth 1968.
- Lévêque, J.-J.*: L'art et la Révolution Française 1789—1804, Neuchatel 1987.
- Locquin, J.*: La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785. Etude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIe siècle, Paris 1912, ND Paris 1978.
- Neo-Klassizismus Le Néo-Classicisme français. Dessins des Musées de Province. Katalog der Ausstellung im Grand Palais Paris 1974/75, Paris 1974.
- Neo-Klassizismus The Age of Neo-Classicism (The fourteenth Exhibition of the Council of Europe). Katalog der Ausstellungen in der Royal Academy und im Victoria & Albert Museum London 1972, London 1972.

- Rosenblum, R.*: Transformations in Late Eighteenth Century Art, Princeton 1967 u.ö.
Vovelle, M. (Hg.): Les images de la révolution française, Paris 1988.
Wakefield, D.: French Eighteenth-Century Painting, New York 1984.

Kap. I

- Kaufmann, E.*: Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu, Philadelphia 1952.
Kaufmann, E.: Architecture in the Age of Reason; baroque in England, Italy, and France, Cambridge 1955.
 La fortuna di Paestum e la memoria moderna del dorico 1750—1830. A cura di Joselita Raspi Serra e Giorgio Simoncini, 2 Bde., Florenz 1986.
Ledoux, C.N.: L'Architecture considérée sous le rapport des arts, des moeurs et de la législation, 2 Bde., Paris 1804, ND Nördlingen 1987.
Metken, G./Gallwitz, K. (Hg.): Revolutionsarchitektur. Boullée. Ledoux. Lequeu. Katalog der Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden 1970, Baden-Baden 1970.
Vogt, A. M.: Boullées Newton-Denkmal. Sakralbau und Kugelidee, Basel/Stuttgart 1969.

Kap. II

- Brookner, A.*: Jacques-Louis David, New York 1980.
Jacques Louis David. Katalog der Ausstellung in Paris 1989—90, Paris 1989.
Robinson, A.: Piranesi. Early architectural fantasies. A Catalogue Raisonné of the Etchings, Chicago/London 1986.
Rosenberg, P./van de Sandt, U.: Pierre Peyron 1744—1814, Neuilly-sur-Seine 1983.
Schiff, G.: Johann Heinrich Füssli 1741—1825. Text und Oeuvrekatalog (Oeuvrekataloge Schweizer Künstler, I/1,2), Zürich/ München 1973.
Schnapper, A.: David: Témoins de son temps, Fribourg-Paris 1980.
Sulzer, J. G.: Allgemeine Theorie der schönen Künste im einzeln nach alphabetischer Ordnung auf einander folgenden

- Artikeln, 2 Bde., Leipzig 1771/74,
2. vermehrte Auflage, 5 Bde., Leipzig 1792—99.
Wildenstein, D. und G.: Louis David. Recueil de documents
complémentaires au catalogue complet de l'oeuvre de l'artiste,
Paris 1973.

Kap. III

- Bordes, P.*: Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David.
Le peintre, le milieu et son temps de 1789 à 1792 (Notes et documents
des musées de France, Bd. 8), Paris 1983.
Kemp, W.: 'Das Revolutionstheater des Jacques-Louis David.
Eine neue Interpretation des ‚Schwurs im Ballhaus‘, in:
Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 21 (1986), S. 165—182.
Kemp, W.: 'Das Bild der Menge (1789—1830)', in: Städel-Jahrbuch,
N. F., 4 (1973), S. 249—270.

Kap. IV

- Dowd, D. L.*: Pageant Master of the Republic. Jacques-Louis David
and the Revolution, Lincoln 1948.
Herdling, K.: 'Davids „Marat“ als dernier appel à l'unité révolutionnaire',
in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, II (1983), S. 89—112.
Ingres. Katalog der Ausstellung im Petit Palais in Paris 1967—68,
Paris 1967.
Sauerländer, W.: 'Davids „Marat“ à son dernier appel à l'unité
révolutionnaire', in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle (1983),
S. 49—88.
Scheinfuß, K.: Von Brutus zu Marat. Kunst im Nationalkonvent
1789—1795. Reden und Dekrete, Dresden 1973.
Traeger, J.: Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes,
München 1986.
Toussaint, H.: Les portraits d'Ingres. Peintures des musées nationaux,
Paris 1985.
Wescher, P.: Kunstraub unter Napoleon, Berlin 1976.
Wildenstein, G.: Ingres, London 1954.