

HISTORIENMALEREI AM SCHEIDEWEG.
BEMERKUNGEN ZU JACQUES LOUIS DAVIDS
»SABINERINNEN«

I

»Nous sommes à la veille d'une révolution dans les beaux-arts. Les grands tableaux composés de trente figures nues, copiées d'après les statues antiques, ... sont des ouvrages fort respectables sans doute; mais quoi qu'on en dise, ils commencent à ennuyer, et, si le tableau des Sabines paraissait aujourd'hui, on trouverait que ses personnages sont sans passion, et que par tous pays il est absurde de marcher en combat sans vêtements.«¹

Stendhals prophetische Worte zum Salon des Jahres 1824 versetzten der zuletzt nur noch sich selbst reproduzierenden klassizistischen Malerei in Frankreich den endgültigen Todesstoß. Die kritisierten *Sabines arrêtant le combat entre Romains et Sabins* (Abb. 1) – so der vollständige Titel des in den Jahren 1794 bis 1799 geplanten und ausgeführten programmatischen Werkes Jacques Louis Davids – trifft der Hauptvorwurf aller romantischen Kunstideologie, sie seien leidenschaftslos und ermangelten jeglicher Lebenswirklichkeit.

In der Nachfolge des Stendhalschen Urteils stehen im Grunde bis heute Fachwelt und breitere Öffentlichkeit, wenn sie Davids speziell nachrevolutionärem Schaffen merkwürdig wenig Interesse entgegenbringen. Dies wird besonders deutlich, wenn man sich zum Vergleich die gerade in den letzten Jahren intensiv geführte Diskussion um den *Brutus* und insbesondere den *Schwur der Horatier* sowie die Revolutionswerke vor Augen führt.² Neben den erwähnten ästhetischen Bedenken, denen Davids Spätwerk als blutlose Wiederholung von klassizistischen Leerformeln erscheint und die sich kaum mit der teilweise unüberbietbaren Stilisierung der im Empire und dann im belgischen Exil entstandenen Gemälde in Übereinstimmung bringen lassen, mag eine Rolle spielen, daß hier nicht mehr die Frage nach Davids revolutionärem Engagement gestellt werden kann, die im Zusammenhang mit den Arbeiten aus den 80er und frühen 90er Jahren die David-Forschung angetrieben und immer wieder fast verbissene Auseinandersetzungen provoziert hat.

Dabei eignen sich die *Sabinerinnen* wie kaum ein anderes Bild dazu, die prekäre Lage zu beleuchten, in die die klassische Historienmalerei um 1800 in Frankreich geraten war und aus der sie nur um den Preis eines fundamentalen Gestaltwandels entkommen konnte. Die gegenwärtig unterkühlte Anteilnahme entspricht keineswegs der zeitgenössischen Reaktion. Zahllose Kommentare, die sich in der Bewertung durchaus uneins waren, aber indirekt alle die Bedeutung des Werkes anerkannten, belegen ein außerordentliches Interesse, zuweilen gar überschäumenden Enthusiasmus.³ Sie werden auch in diesem Beitrag wesentliche Hilfen für den Argumentationsverlauf abgeben.

II

Die Auseinandersetzungen zwischen Römern und Sabinern sind jedem, der mit römischer Geschichte und Mythologie vertraut ist, bekannt. Auffällig für den Kenner klassischer und vor allem barocker Ikonographie ist allerdings die von David gewählte Phase des bei Livius und bei verschiedenen anderen römischen Autoren erzählten Mythos⁴: nicht der gängige *Raub der Sabinerinnen* zum Zwecke der Beseitigung eines auf römischer Seite akuten Frauenmangels, sondern der drei Jahre später stattfindende Racheversuch der Sabiner ist dargestellt.⁵ Diese suchen den schmerzlichen Verlust von Töchtern und Schwestern wenn möglich durch Gegenraub



1 J.L. David, Sabinerinnen, die den Kampf zwischen Römern und Sabinern beenden, 1794/99, Paris, Musée du Louvre

wettzumachen, hauptsächlich aber doch die erlittene schämliche Niederlage auszubügeln. Der Versuch wird – und genau das ist gezeigt – durch das mutige Eingreifen der Frauen verhindert, die inzwischen zu glücklichen römischen Ehefrauen und Müttern römischer Kinder geworden sind. Die Forschung hat längst eine plausible Erklärung hierfür parat. Die Botschaft des Bildes – Überwindung einer auf Ehrenrettung und Staatsräson bedachten kriegerischen Auseinandersetzung durch die Macht spontaner Humanität – korrespondiert unmittelbar mit Davids spezieller historischer Befindlichkeit in der Mitte der 90er Jahre. Einflußreicher Staatsmann in der hochpolitisierten Periode der Terreur in den Jahren 1793/94, abgesetzt und knapp der Guillotine entronnen im Gefolge des gemäßigt republikanischen Thermidor-Umsturzes, bezeugt David mit dem Bild den Rückzug aus öffentlichem Engagement in die Unantastbarkeit des Innern. Es bedeutet sein persönliches Reuebekenntnis gegenüber den von ihm selbst mitverschuldeten Schrecken der Revolution, allgemein einen Verzicht auf Politik zugunsten unmittelbar gelebter und gefühlter Menschlichkeit. Ganz ohne Zweifel reflektiert die vom Maler gewählte Szene den Umschwung von blutiger Revolution zu einer auf Ausgleich und Harmonisierung bedachten bürgerlichen Gesellschaft.

Weniger bekannt ist die Tatsache, daß hier nicht nur ein individueller Wandel vollzogen wird, sondern daß ein grundsätzlicher Umbruch im zeitgenössischen gesellschaftlichen Diskurs im

Hintergrund steht, der die eigentliche Bedeutung des Bildes erst ins rechte Licht rückt. François-René de Chateaubriand und Benjamin Constant etwa kritisieren die Unmenschlichkeit und vor allem auch die historische Unangemessenheit der jakobinischen Greuelthaten, mit denen man ein spartanisches Ideal zu übertragen trachtet, dabei aber an den Bedingungen der Moderne scheitert.⁶ Constant verteidigt die Autonomie der Privatsphäre eines jeden einzelnen, entbindet ihn aus der vollständigen Vereinnahmung durch das staatliche Interesse und begründet damit die weitgehende Trennung von Individuum und Ganzem im bürgerlichen Staat.⁷ Auch Madame de Staël – wie Constant führendes Mitglied in der aufklärerisch orientierten und politisch liberal denkenden Gruppe der »Idéologues«⁸ – formuliert in ihren 1798 entstandenen, schon vom Titel her aufschlußreichen »Circonstances actuelles qui peuvent terminer la Révolution et des principes qui doivent fonder la République en France« eine pointiert privatistische Auffassung von Moral und gesellschaftlichem Leben. »C'est un grand bien . . . pour la majorité des hommes, que cette possibilité d'exister isolement des affaires publiques«⁹, so wird nicht nur an dieser Stelle die Beschränkung auf das natürlich gestiftete Familienleben gerechtfertigt. Kurz danach heißt es kontrastiv im Bezug auf die Antike »Jamais Sparte, Athènes, ni Rome n'ont mis au premier rang des biens la tranquillité publique. Leurs institutions n'avaient point pour but la stabilité, l'immobilité . . . des affaires publiques«¹⁰, womit eine soziale Ordnung charakterisiert werden soll, die ihren Schwerpunkt im öffentlichen, überindividuellen Leben gehabt hat und die in der politischen Kontroverse, ja in der kriegerischen Auseinandersetzung kein Manko, sondern ein legitimes Procedere im Ausgleich der Interessen erblickte. In de Staëls zwei Jahre später erschienenem »De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales«¹¹ ist die Gesellschaftsanalyse in eine Frühform der Kunstsoziologie umgewandelt, deren Hauptziel sein soll, die melancholisch-verinnerlichten neuzeitlichen Kunstformen der nordischen Völker gegenüber den klassischen der Antike vor dem Hintergrund der vorher entwickelten Dichotomie von privat und öffentlich zu legitimieren. Der Bezug zu Davids Bildthema liegt auf der Hand; er wird durch die Tatsache noch eindeutiger belegt, daß mehrere Kommentatoren der *Sabinerinnen* den Maler zu seinem Rückzug aus der Politik und zur nunmehr ausschließlichen Konzentration auf die Kunst beglückwünschen.¹² Auffällig bleibt, daß der moderne Gehalt in klassischem Gewand daherkommt. Diese Auffassung steht allerdings quer zu der von de Staël entwickelten Zweiteilung.¹³ Verständnis für diesen Sachverhalt wird nur dadurch geweckt werden können, daß man die ästhetische Gestalt der *Sabinerinnen* genauso im besonderen historischen Kontext zu verorten sucht, wie das zu tun im Bezug auf den rein inhaltlichen Aspekt nicht schwergefallen ist. Damit sind wir beim eigentlichen Thema angelangt.

III

Sehen wir uns das mit seinen Maßen von 3,85 × 5,22 m gewaltige Bild etwas genauer an. In einer vorderen Schicht, zusätzlich gegenüber dem restlichen Geschehen durch eine etwas klarere Lokalfarbigkeit abgesetzt, agieren die drei Hauptfiguren, links Tattius, der Anführer der Sabiner, rechts Romulus, sein römischer Gegenpart. In der Mitte befindet sich Hersilia, eine Sprecherin der inzwischen mit den Römern liierten Frauen, die mit ausgebreiteten Armen die Streithähne auseinanderzuhalten trachtet. Dieser Hauptgruppe sind verschiedene andere Frauen und Kindergestalten zugeordnet. Links eine Frau mit Kind im Arm, die sich flehend an Tattius' Bein klammert; darüber, etwas in den Hintergrund gerückt, eine weitere Frau, die ihr Kind schützend und gleichzeitig demonstrativ über die kämpfende Menge hält; in der Mitte drei weibliche Gestalten, die in ihrer expressiven, einerseits abwehrenden, andererseits hinweisenden Armgestik zusammen mit Hersilia ein gleichsam seriell wirkendes Rautenmuster ergeben, dessen Wirkung durch die praktisch zentrale Anordnung im Bilde noch verstärkt wird; darunter eine Gruppe spielender Kinder. Abgeschlossen wird die vordere Ebene seitlich durch zwei ephebenhafte Pferdejugen, links durch den bildeinwärts gewandten Gehilfen des Tattius und rechts durch den bildauswärts schreitenden, aber bildeinwärts blickenden Knecht des Romulus. Hinter diesen Hauptfiguren sind die beiden feindlichen Armeen angeordnet. Ihre Tiefenstaffelung folgt keiner räumlich kla-



2 N. Poussin, Raub der Sabinerinnen, ca. 1635, Paris, Musée du Louvre

ren Logik; ab und zu kristallisieren sich erkennbare Gestalten heraus, während sonst außer einem Meer von dichtgestaffelten Speeren eigentlich nur wenig deutlich auszumachen ist. Im Hintergrund dann weitere kämpfende Gestalten auf einem befestigten Felsen.

Die Beschreibung suggeriert eine – wenn auch durch das Eingreifen der Frauen unterbrochene – Schlachtendarstellung, wie sie in konventionellen Ereignisbildern gang und gäbe ist. Allem Ereignishaft-Erzählenden wird aber nun vom Maler durch eine Reihe von Eigenheiten in kompositioneller Anlage und malerischer Formulierung widersprochen. Erst in deren Darlegung kann das Spezifische der Davidschen Historienmalerei zum Vorschein kommen.

IV

Die soeben in der ersten Beschreibung vermerkte fehlende durchgängige Lesbarkeit der räumlichen Anordnung von Davids Bild ist auch einem zeitgenössischen Kritiker aufgefallen, der schon den gewählten Moment als solchen nicht gutheißt. Er setzt Poussins *Raub der Sabinerinnen* (Abb. 2) mit der Begründung dagegen, nur hier sei die Action mit den dazugehörigen Affektlagen für den Betrachter verständlich angegeben. Weiter heißt es:

»Le tableau de David ne laisse dans l'imagination que la trace de quelques figures confuses; celui du Poussin vous laisse une idée aussi nette que précise. Quand on a vu ce dernier, on sait comment s'est passé l'enlèvement des Sabines.«¹⁴

Was der Kritiker bemängelt, ist offensichtlich: er beklagt, daß bei David zwar auf sehr vieles hingewiesen zu sein scheint, aber nur wenig dem Bewußtsein des Beschauers wirklich deutlich

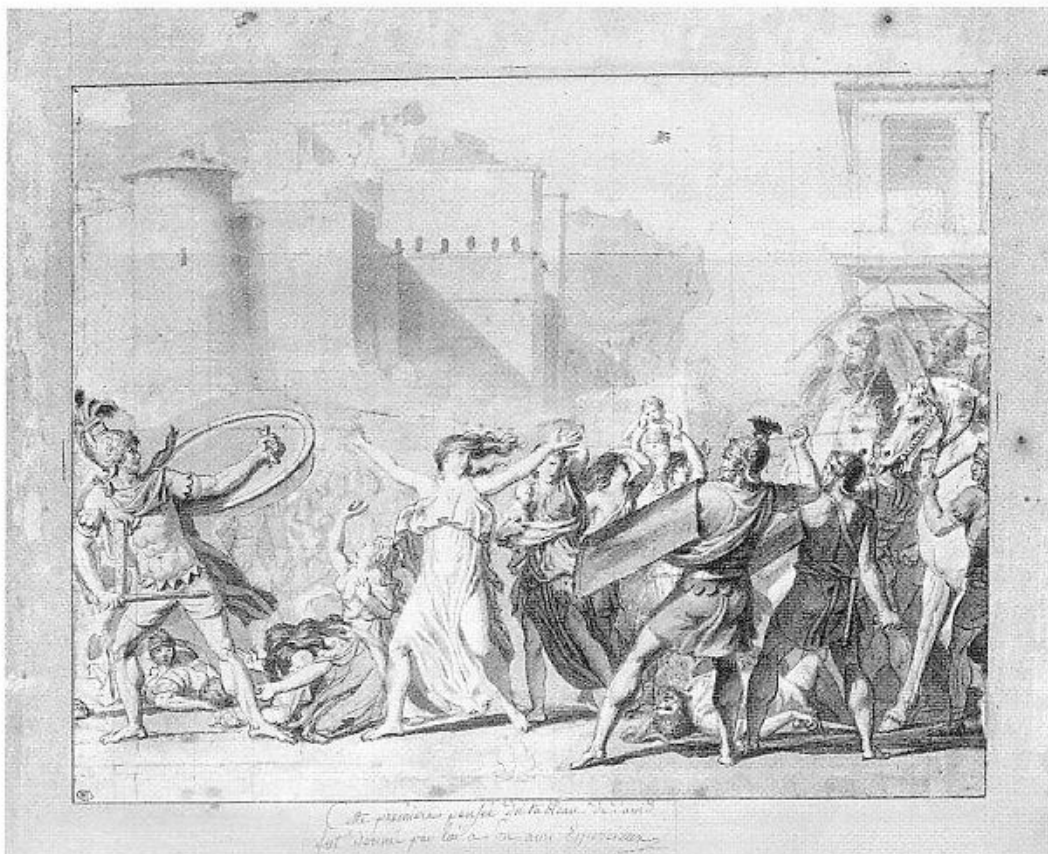


3 N. Poussin, Raub der Sabinerinnen, ca. 1637, New York, Metropolitan Museum of Art

wird. Bei unvoreingenommener Betrachtung kann man ihm nur recht geben, wenn man sich auch der Wertung nicht anschließt. Die völlig planansichtige Perspektive, die auf die sonst übliche klärende leichte Aufsicht verzichtet, verhindert Einblicke ins Mittelgrundgeschehen – wenn man denn sinnvollerweise von Mittelgrund überhaupt sprechen will. Sie erzeugt andererseits die für den Neoklassizismus typische reliefartige Anlage, die ihren Bühnencharakter nicht verleugnen kann. Die wenigen klaren Informationen, die gegeben werden, verweisen alle auf eine Beendigung der Kampfhandlungen. Links halten ein berittener Feldherr und zudem ein stehender Soldat mit erhobenem Arm ihre Truppen zurück, in der rechten Mitte schwenken Soldaten erfreut ihre Helme in der Luft, und rechts außen steckt ein weiterer berittener Kämpfer sein Schwert in die Scheide zurück.

Der zitierte Kritiker hat außerdem recht, wenn er behauptet, daß es gewisse Probleme mit der Narrationslogik in der Darstellung der Handlung gibt. Der Grundwiderspruch, der sich mit keiner wie auch immer gearteten Ereignisprozessualität in Einklang bringen läßt, resultiert aus dem Verhältnis von Vorder- und Mittelgrund bzw. vorderer und dahinter teilweise verdeckter Schicht. Setzt man sinnvollerweise ein außerbildliches Geschehen voraus, so wie es im Mythos berichtet wird, dann muß man annehmen, daß das Ereignis, nämlich Hersilias Eingriff, soeben vonstatten gegangen ist. Entscheidend dabei scheint die Momentaneität der Handlung. Ihr wird vom Bild zumindest in der Weise Rechnung getragen, daß die beiden Heerführer ihre Waffen noch erhoben oder doch wenigstens in Anschlag gebracht haben. Die Schlichtende muß offensichtlich, d. h. wenn man sich der zugrundegelegten Erzählung bewußt bleibt, aber auch, wenn man die angedeuteten gestischen Eigenheiten der vorderen Schicht registriert, nur einen Augenblick vorher hinzugetreten sein. Ist dem so, dann kann der Betrachter unmöglich nachvollziehen, wieso

die weiter hinten postierten Soldaten davon schon etwas mitbekommen haben sollten. In dieser Überlegung drückt sich kein übertriebener Rationalitätsanspruch an bildnerischer Logik ex post aus, sie findet Widerhall auch in Kommentaren zeitgenössischer Betrachter, die sich über diese nicht in prozessualen Kategorien faßbare Tatsache gewundert haben. Der eben schon zitierte Kritiker formuliert: »... le général de la cavalerie remet déjà son épée dans le fourreau; mais on ne peut attribuer cette action au discours d'Hersilie, dont il est très éloigné«¹⁵ und weist somit darauf hin, daß die Handlung des Reiters im Bezug auf ihren Anlaß schon zu weit vorangeschritten ist. Alexandre Lenoir beurteilt das in seinem »Examen du tableau des Sabines« (1810) ganz ähnlich: »... et l'on voit, comme par une espèce d'enchantement, les capitaines de chaque armée suspendre les corps et arrêter d'un seul geste...«¹⁶ Ist einem erst einmal diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in Davids Bild aufgefallen, so fällt es nicht schwer, weitere Ungereimtheiten hinzuzufügen. Mehr und mehr spricht dafür, daß die *Sabinerinnen* nicht mit den Kriterien der klassischen drei Einheiten zu erfassen sind. Dies betrifft insbesondere die Motivik des Vordergrundes. Ganz offensichtlich will sich die Gruppe der spielenden Kinder nicht einfügen in eine soeben unterbrochene Kampfhandlung, zumal dann, wenn man sich über den Erfolg des Vermittlungsversuches durchaus noch nicht im klaren sein kann. Ohne Zweifel steht die Unbeschwertheit der Kinder – wenn diese auch in ihrem jugendlichen Gebalge einen Reflex auf die ernsthaften Auseinandersetzungen der Erwachsenen zu liefern scheinen – im Kontrast zu den umgebenden Schreckensmotiven, etwa dem rechts daneben tot hingestreckten Krieger, der mit seinem Schwert fast noch auf die Gruppe hinzuweisen scheint. Zudem verabschiedet sich eines der Kinder ganz bewußt aus der Integration in den Handlungszusammenhang dadurch, daß es



4 J. L. David, Vorzeichnung zu den Sabinerinnen, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Estampes

den Betrachter bedeutungsvoll fixiert und auf diese Weise zusätzlich Kontakt zur Umgebung verliert. Ein Vergleich mit der New Yorker Fassung von Poussins *Raub der Sabinerinnen* (Abb. 3) scheint hier besonders aufschlußreich.¹⁷ Übernimmt David das Motiv der Kinder im Vordergrund auch zweifellos aus diesem Bild, so läßt sich doch seine Abwandlung nicht verleugnen, die keineswegs auf das geänderte Thema zurückzuführen ist. Denn Poussin beläßt die Kinder im Kontext der dargestellten Aktion und verstärkt diesen Eindruck noch dadurch, daß er sie, dem horriblen Geschehen angemessen, laut weinend zeigt.

Der gleichen Problematik gehört im Grunde genommen auch ein Phänomen an, das zum eigentlich entscheidenden Skandalon in der zeitgenössischen Diskussion geworden ist, die Nacktheit der beiden Helden nämlich. David selbst begründet sie – nachdem er in zwei erhaltenen Vorzeichnungen (Abb. 4, 5) noch gepanzerte Kämpfende dargestellt hatte – mit seinem Bestreben, rein griechische Figuren darzustellen. Denn die Griechen hätten nun einmal vorzugsweise nackte Menschen in ihren Plastiken gezeigt und sich damit gegenüber den letztlich wenig originellen Römern als die Überlegenen erwiesen.¹⁸ In dem »Dialogue entre un élève peintre et un amateur«, einer Bildkritik in Form eines fingierten Dialoges, die unmittelbar nach der ersten Ausstellung der *Sabinerinnen* im Jahre 1799 von einem anonymen Autor verfaßt wurde, deutet der »Amateur« an, wie die Begründung Davids einzuschätzen ist. Nachdem der »Élève« versucht hat, des Malers Vorgehen mit einem vergleichbaren Hinweis auf die Vorbildfunktion bekannter griechischer Reliefs und Medaillen zu rechtfertigen, antwortet der Amateur: »En effet, ils y sont représentés nus, (nämlich auf den Medaillen und Reliefs) mais isolement et non pas en action«¹⁹ und bringt die Sache damit auf den Punkt. David überträgt statische Motive in ein Bild, das eine Handlung zum Thema hat. Diese Feststellung ist von gar nicht zu überschätzender



5 J. L. David, Vorzeichnung zu den Sabinerinnen, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Estampes

Bedeutung und wird uns später noch eingehender beschäftigen. In einer weiteren Bemerkung fügt der »Amateur« eine ebenso wesentliche Beobachtung hinzu, die sich in diesem Fall speziell mit Romulus auseinandersetzt und als Antwort auf die bewundernde Feststellung des »Schülers« gedacht ist, in den Figuren sei so beeindruckend viel Bewegung zu verspüren.

»Pas assez selon moi«, heißt es daraufhin skeptisch, »et ce Romulus ne se bat pas. Je sais que l'on met plus d'adresse que de force à lancer un javelot; mais il était possible... donner beaucoup plus de mouvement à cette pose noble et gracieuse.«²⁰

Angespielt ist hier wohl auf die überaus eigentümliche Tatsache, daß Romulus seinen Speer praktisch auf den Fingerspitzen balanciert, daß dieser fast über der Hand zu schweben scheint, auf jeden Fall aber aus einer solchen Stellung nicht geworfen werden könnte – auch das wiederum in eklatantem Gegensatz zum kräftig zupackenden Romulus der Vorstudien.²¹ Selbst auf die starke Ästhetisierung der Figur, die sich aus der beschriebenen »Entwirklichung« ergibt, ist bei dem Kritiker hingewiesen, wenn er von ihrer edlen und grazilen Pose spricht, diese aber verständlicherweise in keinen Zusammenhang mit dem dargestellten Geschehen bringen kann.

Ähnliche Ungereimtheiten ließen sich wohl noch hinzufügen. Wir sollten aber zunächst innehalten und eine methodische Überlegung bzw. eine, die die Bewertung der bisher herausgearbeiteten Fakten betrifft, einschalten. Gilt einem die narrationslogisch kohärente Anlage eines Bildes in Anlehnung an die zumindest theoretische klassische Tradition als normativ, so können die erwähnten Ungereimtheiten nur künstlerische Schwäche bedeuten.²² Wir sollten uns dieser Möglichkeit nicht anschließen und – gegen die Tendenz der bisherigen Beschreibung und auch gegen einige Bemerkungen der Kritiker, die die außerbildliche Vorlage der Historie zum unhintergehbaren, absoluten Referenzpunkt nahmen – den *Sabinerinnen* zugute halten, daß das Bild vielleicht im Rahmen der traditionellen Kategorien gar nicht greifbar ist, daß es einer bildnerischen Logik gehorcht, die unorthodox ist und daher auch unorthodoxer Verständnisformen bedarf.

V

Das, was bisher – gemessen am Postulat der klassischen drei Einheiten und am »common sense« des Betrachters – als Defizit erschien, kann durchaus auch positiv beschrieben werden. Davids »Sabinerinnen« ist kein Ereignisbild, sondern eine Zustands-, besser noch Zuständlichkeitsbeschreibung. Das Thema ist nur vordergründig und explizit der soeben vorgefallene Eingriff Hersilias und die Unterbrechung der Kriegshandlung, denn hiermit wäre nur die literarische Vorlage getroffen, nicht die konkrete, wie soeben gesehen, häufig divergierende Verbildlichung. Thema ist implizit vielmehr eine »immer schon« geleistete Suspension von Handlung, ein »immer schon« erreichter Ruhezustand, der in ästhetischer Vermittlung erzeugt ist und ein ganz ungewöhnliches Rezeptionsverhalten bedingt. Dies gilt es zu begründen. Ausgehen wollen wir noch einmal von den Gestalten der beiden Heroen Tatius und Romulus. Sie sollen, wie gesagt, einem anderen künstlerischen Zusammenhang entnommen und weitgehend unverändert dem neuen Werk inkorporiert worden sein. Zeitgenössische Betrachter schon haben da ihre Vermutungen geäußert; einer führt zu Romulus einen »guerrier tracé sur une vase étrusque«, zu Tatius einen »candelabre antique« und zu Hersilia eine Figur Raffaels an.²³ Andere vermerken, die Komposition sei einer bei Montfaucon abgebildeten antiken Medaille entnommen, und werfen David plagiatorisches Verhalten vor, was ihn dann auch die Verleihung des ersten Preises bei dem von Napoleon geschaffenen Prix Décennal im Jahre 1810 gekostet hat. Die moderne Kunstwissenschaft konnte gegenüber diesen eher vagen Bezugnahmen ein sehr viel schlüssigeres Vorbild in John Flaxmans *Trojaner bergen ihre Gefallenen* aus den 1793 veröffentlichten Ilias-Illustrationen entdecken.²⁴ Wie dem auch sei, bedeutsam ist nicht so sehr die eigentliche Inspirationsquelle für David, entscheidend ist vielmehr die Tatsache, daß ein grundsätzlich ganz selbstverständliches Verfahren überhaupt registriert und plötzlich zum Auslöser von kontroversen Diskussionen werden kann. Gemeint ist offensichtlich Davids nicht erst bei den *Sabinerinnen* zu beobachtende Angewohnheit, Kunstwerke zu zitieren, ohne sie – und das ist entscheidend – so zu modifizieren, daß sie im neuen Kontext als agierende Teilnehmer des erzählten Geschehens verständlich



6 E. A. Vincent, Kampf zwischen Römern und Sabinern, 1781, Musée d'Angers

werden. Die Figuren sind Einzelfiguren, sie interagieren nicht, sondern bleiben eigentümlich in sich verschlossen, sie wirken auf den Betrachter nicht als abhängige Elemente eines überindividuellen Handlungszusammenhanges, sondern in ihrer reinen stillgestellten Präsenz. Es scheint, als wäre das Bild von lauter Skulpturen bevölkert – auch das ist ein häufig registriertes und kritisiertes Phänomen. Insbesondere gilt dies für die vordere Schicht, grundsätzlich aber auch für das Personal dahinter. David hat mit seiner Methode des Zitierens ein probates Mittel gefunden, um eine solche Umdeutung zu erreichen. Zwischen die Ebene des Bezeichnenden, d. h. die malerische Anlage seines Bildes, und des Bezeichneten, das ist die außerbildliche Vorlage, nämlich die bei Livius erzählte Geschichte, schiebt er eine weitere Ebene fremdkünstlerischer Gestaltung – eine Ebene wohlgemerkt, die quersteht zur Sphäre des Bezeichneten, weil sie sich dieser nicht ohne weiteres unterordnet; eine Ebene zudem, die paradoxerweise nicht faktisch gegeben sein muß, sondern in einem sozusagen virtuellen Zitieren erst gesetzt werden kann. Er unterbricht damit die unmittelbare Referenz auf außerkünstlerisches Geschehen und läßt so Kunst auf Kunst sich (rück)beziehen, Kunst in ihren ganz und gar eigenen Möglichkeiten agieren, läßt Kunst autonom werden. Er setzt der Rezeption schon von vornherein die Brille der Ästhetik auf, indem er sich in seinem Werk auf Kunst und nicht primär auf Geschichte bezieht. Die Artifizialität der Bildanlage, die bloße »als-ob«-Beziehung etwa auch zwischen den beiden Heerführern beruht wohl auf dieser Voraussetzung.²⁵ Für Etienne Delécluze, den Schüler und verständnisvollen Bio-

graphen Davids, war die Aufhebung von Interaktion mittels Isolierung der nur noch scheinbar agierenden Figuren ein Hauptanliegen seines Meisters. Es sei dessen Bestreben gewesen, so zu arbeiten wie Raffael, dessen Werke unüberbietbar seien, »non pas parcequ'ils présentent une scène bien dramatiquement enchainée, mais seulement parceque chaque personnage, placé presque isolément et se rattachant aux autres plutôt par une pensée que par une attitude et une expression, soumet peu à peu les yeux et l'âme, au lieu de s'attaquer aux passions«. ²⁶

In dieser wohl für jedes Verständnis neoklassizistischer Kunst zentralen Bemerkung sind zwei Ebenen zu unterscheiden. Die eine betrifft die Bildorganisation, die andere den Betrachterbezug.

Zunächst zur ersten. Die vorklassizistische Tradition war in der Tat bestrebt, den Handlungsverlauf durch quasi-narratives Inbeziehungsetzen ihrer Bildfiguren klarzustellen. In Poussins schon von dem anfangs zitierten Kritiker gegen Davids Bild ausgespieltem *Raub der Sabinerinnen* (Abb. 2) sind die Einzelszenen erstens als Facetten eines Gesamtgeschehens lesbar, die jeweiligen Figuren oder Figurengruppen wollen zumindest unter anderem auch verschiedene Phasen einer »Geschichte« darstellen. Und zweitens nimmt der Betrachter den Personen ihre Bewegungsfähigkeit ohne weiteres ab; es sind »Verlaufsfiguren«, die eine greifbare Vor- wie Nachgeschichte haben. Noch deutlicher wird das in Davids unmittelbarem Vorbild, François André Vincents thematisch genau übereinstimmendem Bild aus dem Jahre 1777 (Abb. 6). Die Rede von der »immer schon« aufgehobenen Handlung ist hier durchaus unangebracht, denn bei Vincent ist tatsächlich der Eingriff Hersilias als soeben eingetreten gekennzeichnet. Der Verlaufscharakter der Darstellung bedingt, daß man sich als Betrachter nicht sicher sein kann, ob die Krieger sich dem Vermittlungsversuch auch wirklich unterwerfen werden. In diesem Punkt ist ein Bild wie das von Vincent dem historischen Geschehen durchaus nachgeordnet. Das gleiche gilt noch für Davids eigene Vorzeichnungen, im Gegensatz zum ausgeführten Gemälde, in dem es – wir werden darauf zurückkommen – kein nachgeordnetes, sondern ein gleichgeordnetes Verhältnis von Abbild und historischer Vorlage gibt. Sehen wir uns an dieser Stelle nur die weit ausgearbeitete große Kreidezeichnung aus dem Louvre etwas genauer an (Abb. 5), so ist die reliefartig-ansichtliche Komposition hier schon verwirklicht. Aber es gibt doch auch entscheidende Unterschiede, die alle die Verpflichtung der Vorzeichnung auf traditionelle Darstellungsweisen belegen. Die beiden Hauptkrieger sind bekleidet, sie haben Muskelpanzer angelegt, die im Sinne der Bildhandlung angemessen sind, und werden eben gerade deswegen auch als Handelnde lesbar. Dem entspricht die schon erwähnte Tatsache, daß Romulus – welcher ein durchschnittlicher Mensch übrigens im Vergleich zur kühlen Würde und Unnahbarkeit der Gemäldefigur – seinen Speer so hält, daß er ihn wirklich abwerfen kann. Damit sind aber längst nicht alle Indizien erwähnt. Es fällt auf, daß in der Vorzeichnung das Mittelgrundgeschehen von Hersilias Eingriff ganz unberührt zu sein scheint. Die Kampfhandlungen gehen dort unbehelligt weiter; alle Hinweise auf eine Beendigung der Schlacht, die wir im ausgeführten Bild registriert haben – erinnert sei etwa an die beiden Soldaten links mit den erhobenen Armen –, sind hier vermieden, und auch der Reiter rechts steckt nicht sein Schwert in die Scheide zurück, sondern ist genau auf der Höhe des Geschehens, wenn er mit einer Armbewegung auf Hersilias Vermittlungsversuch zu verweisen scheint. Selbst Details deuten die größere narrationslogische Kohärenz der Vorzeichnung an, so etwa die beiden Kinder vorn, die zwar auch hier spielen, sich aber doch erschrocken zu dem angriffslustigen Romulus hinüberwenden. Kurz: die zeitgenössischen Kommentatoren, die die *Invraisemblance* des Gemäldes kritisierten, hätten an der Vorzeichnung mehr Freude gehabt. Aber was nützt es, der Maler hat sich anders entschieden. Er hat insbesondere die Hauptgruppe auf eine Art stillgestellt, die unsere anfängliche Rede von der Unsicherheit, ob Hersilias Eingriff von Erfolg gekrönt sein wird, als ganz unangemessen erscheinen läßt, da das Ergebnis der Tat gleichsam ästhetisch schon vorweggenommen ist.

Zum Verständnis dieser Konzeptionsänderung sollten wir noch einmal zu Deléclazes Bemerkung von vorhin zurückkehren und dort insbesondere die Ebene des Betrachterbezuges ins Auge fassen. Die Vermittlung des Bildpersonals untereinander war da im Rückgriff auf Raffael beschrieben worden als eine, die eher gedanklich als gestisch-expressiv geleistet wird. Gleichzeitig hatte Delécluze ausgehend von dieser Erkenntnis den Bogen zum Betrachter geschlagen, indem er hervorhob, daß nur so der plötzliche Angriff auf den Leidenschaftshaushalt des Rezipienten

zugunsten einer langsamen Einschmeichelung in dessen Gemüt vermieden werden könne. Langsam, dafür aber – wie man unter Berufung auf die offensichtlich auch bei Delécluze im Hintergrund stehende Theorie Winckelmanns ergänzen könnte – um so intensiver, da schon Winckelmann spekuliert hatte, daß allein die sanfte und bedächtige Infiltration des Gemüts dessen Oberfläche durchdringen könne.²⁷ Ich meine, daß mit dieser Diagnose eine treffliche Hilfestellung für die Interpretation unserer bisher gemachten Beobachtungen gegeben ist. Die Rücknahme des Handlungsimpetus und die Ästhetisierung der Gestalten ist nunmehr gerechtfertigt als der zunächst paradoxe Versuch, die Intensität der Ansprache zu verstärken. Die Stillstellung von Aktion erhöht die Anforderungen an die Imaginationskraft des Betrachters und damit dessen innere Beteiligung. Denn Vorgeschichte und Ergebnis des Dargestellten sind natürlich nicht völlig abhanden gekommen, sondern in der persönlichen Gestimmtheit des jeweiligen Beschauers durchaus noch aufgehoben. Wesentlich ist gerade, daß seiner rekonstruierenden Einfühlungskraft in einem Bild wie diesem ein erheblich größerer Anteil zubemessen ist als in einem barocken Historienbild, das ja – folgen wir Delécluze – viel mehr an lesbaren Informationen im Sinne der dramatischen Handlungsverschränkung vorgibt. Mehr noch: die Aktivität des Betrachters ist geradezu notwendig, soll dem Ganzen überhaupt ein Sinn abgewonnen werden; der nur noch gedankliche Konnex im Bilde bedarf unverzichtbar des gedanklichen Komplements der interpretierenden Aneignung.

Ein zweiter Punkt, der mit der Stillstellung aber in engem Zusammenhang steht, mag diese Deutung ergänzen. In der parataktischen Anlage der *Sabinerinnen*, in der die Einzelszenen im Grunde nicht mehr untergeordnete Glieder einer Handlungskette sind, vermitteln diese qua Vereinzelung jeweils die Gesamtbotschaft des Bildes ganz und werden darin gerade durch die Tatsache unterstützt, daß sie sich der temporalen Logik entziehen. Der Halt gebietende Reiter links, die triumphierenden Soldaten in der Mitte, der Reiter rechts, der sein Schwert in die Scheide zurücksteckt, alle diese Figurationen verweisen autonom und gerade nicht als von der Gesamtkonstruktion abhängige Elemente auf den im Vordergrund programmatisch explizierten Bildsinn; ihre ganze ostentative Theatralik beruht auf der schweren inhaltlichen Last, die sie zu tragen und zu vermitteln haben. Ein Kritiker hat hierauf in gewisser Weise völlig zu Recht mit der Behauptung reagiert, bei Davids Bild handele es sich viel eher um eine wunderbare Sammlung von superben Einzelbildern als um ein zufriedenstellendes Gesamtbild.²⁸

Daß die Stillstellung und Isolierung der Personen eines Bildes im Sinne einer Intensivierung der Wirkungsdimension gedeutet werden kann, soll hier nur durch zwei kurze zeitgenössische Reaktionen belegt werden:

»Et ce repos est mêlé du trouble des sentiments; et dans cette suspension de l'action, on ressaisit encore les circonstances de l'action qui a précédé, on embrasse aussi par la pensée celle qui va suivre, et dont le contraste consolateur rafraîchit et ranime l'attention.«²⁹

So formuliert Pierre Chaussard seine tiefe Bewegung vor dem Bild und erfaßt damit genau das dialektische Verhältnis von »Ruhestellung« und »Aufhebung der Handlung« auf der einen Seite, dem »Aufruhr der Gefühle« mit der nachfolgenden Entspannung in friedvoller Harmonie auf der anderen. George-Marie Raymond behauptet in seinem 1798 erschienenen Traktat über die Malerei ohne Kenntnis des Bildes, aber in genauer Bezugnahme auf das beschriebene Phänomen: »Que de sentiments énergiques, exaltés, qui ne se manifestent que par le silence, par un repos dont l'éloquence ébranle les spectateurs!«³⁰ Antrieb für eine solche Bemerkung scheint der Wunsch nach radikaler Verinnerlichung, Konsequenz ist eine durchgreifende Abschaffung dessen, was im traditionellen Verständnis zur Definition von Historienmalerei gehörte. Sie führt dazu, daß – pointiert formuliert – die Quintessenz der Historie in deren Aufhebung verlegt wird. Die Verinnerlichung sperrt sich zudem gegen jede Form kollektiver Rezeption, sie ist angewiesen auf persönlichen Austausch zwischen Bild und Betrachter. Davids Idee, das Werk einzeln und gegen Bezahlung auszustellen und es effektiv in abgedunkeltem Raum zu präsentieren, ist demnach nicht nur geprägt von seinem starken Gewinnstreben, sie trägt den neuen Rezeptionsbedingungen, die von einem Werk wie den *Sabinerinnen* gestellt werden, durchaus Rechnung.³¹ Sie ermöglicht kontemplative Haltung und Einfühlung in die weich fließenden Linien der bildlichen Konfigurationen – Winckelmann spräche von »Linien, die verlaufen wie geschmolzenes

Glas und die eher dem Gefühl als dem Gesicht offenbar werden.«³² Gleichzeitig ist andererseits nicht auf die Erinnerung an das vorhergehende Schreckensgeschehen verzichtet – kristallisiert insbesondere in der starr aus dem Bilde blickenden Raffael-Adaptation, jener Figur im roten Gewand, die in Anlehnung an die beschriebene Gesamtstruktur des Werkes auch wiederum nicht als in eine erzählende Sequenz eingebundenes Element wirkt, sondern den Betrachter, der sich das Bild Stück für Stück zu erschließen hat, auf ein Zwiegespräch festnagelt, in dem zeitweilig der Kontext ausgeblendet, die Wirkung aber intensiviert wird.³³

Der Kreis hat sich geschlossen. Der Privatisierung öffentlicher Moral, die sich in der spezifischen historischen Situation nach dem Zusammenbruch der noch einmal den antiken Polisgedanken wiedererweckenden Revolution einstellt, ist in einer neuen ästhetischen Konstellation entsprochen, die individuelle Sinnggebung zur Bedingung macht und gleichzeitig sentimentalische Energie freisetzt. Die weitgehende Aufhebung von äußerlicher Handlung zugunsten einer Innerlichkeit forcierenden ästhetischen Stilisierung führt den subjektivistischen Diskurs ins Kunstwerk ein. Alle antiromantische Rhetorik des Neoklassizismus, die die paradigmatische Funktion der antiken Vorbilder betont und die Willkür der neuen Malergeneration kritisiert, kann über diese historisch notwendige Tatsache nicht hinwegtäuschen.

VI

David hat mit seinen *Sabinerinnen* nicht das letzte Wort gesprochen und auch die Revolution mündet nicht in die vom Bild proklamierte friedvolle Harmonie. Mit der Beendigung aller Handlung scheint der Maler eher einem Modell von Geschichte Einhalt zu gebieten, für das die selbstverantwortliche, heroische Tat »conditio sine qua non« war, um an deren Stelle die Reflexion zu setzen – als Bildthema wie als Betrachterprovokation. Constant selbst, der profilierte Vertreter aufgeklärter Liberalität im Zeitalter Napoleons, hat im Tone leiser Verzweiflung am Grundtenor seiner eigenen Überzeugungen die Kehrseite der Entdeckung des Allgemeinmenschlichen aufgezeigt; eines Allgemeinmenschlichen, auf das auch David mit seinen *Sabinerinnen* sich beruft. Er formuliert:

»La conquête, chez les anciens, détruisait souvent les nations entières; mais quand elle ne les détruisait pas, elle laissa intacts tous les objets de l'attachement le plus vif des hommes, leurs mœurs, leurs lois, leurs usages, leurs dieux. Il n'est pas de même dans les temps modernes. La vanité de la civilisation est plus tourmentante que l'orgueil de la barbarie. Celui-ci voit en masse; la première examine avec inquiétude et en détail«,³⁴

und fährt dann fort mit der Beschreibung einer Moderne, die gnadenlos uniformiert und an Stelle der Differenz eher die Zerstörung wählt. David wird kurz nach Fertigstellung der *Sabinerinnen* zum Hofmaler Napoleons.

Anmerkungen

¹ Stendhal, Salon de 1824, *Melanges d'Art*, Paris 1832 (Reprint Nendeln 1968), S. 21.

² Dabei ist zu verweisen vor allem auf T. Crow, The »Oath of the Horatii« in 1785. Painting and Pre-Revolutionary Radicalism in France, *Art History*, 1, 1978, S. 424–471 und ders., *Painters and Public Life in 18th Century Paris*, New Haven/London 1985. Dagegen zuletzt vor allem T. Puttfarcken, David's Brutus and the Theories of Pictorial Unity in France, *Art History* 4, 1981, S. 291–304; P. Bordes, *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; O. Bätschmann, Das Historienbild als »Tableau« des Konflikts: Jacques Louis Davids Brutus von 1789, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXXIX, 1986, S. 145–162; N. Bryson, *Word and Image. French Painting of the Ancien Regime*, Cambridge 1981, S. 204 ff., und ders., *Tradition and Desire. From David to Delacroix*, Cambridge 1984, S. 63 ff. Im Anschluß an diese Diskussion und mit dem Versuch, wie Bryson auch den Bogen zu den nachrevolutionären Werken zu schlagen: S. Germer, H. Kohle, From the Theatrical to the Aesthetic Hero: on the Privatization of the Idea of Virtue in David's Brutus and Sabines, *Art History*, 9, 1986, S. 168–184.

³ Der programmatische Charakter des Bildes wurde von der Kritik sofort erkannt. Auffälligerweise stehen schon zu diesem Zeitpunkt teilweise ganz ähnliche Eigenheiten im Zentrum der Diskussion wie später bei Stendhal. Dies mag belegen, daß hier keineswegs nur die »Epochenschwelle« Klassizismus – Romantik, sondern auch und in besonderer Prägnanz ein innerklassizistischer Konflikt thematisch ist – wenn man denn eine Stilscheidung überhaupt noch für sinnvoll hält.

⁴ Livius, *Ab urbe condita*, I, 9.

⁵ Vgl. die ungleichen Zusammenstellungen bei A. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Zeichnungen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Budapest 1974, Bd. 2, S. 418–423.

⁶ Chateaubriand, *Essai sur les Révolutions*, 1796. Constant behauptet in der 1814 als Abrechnung mit Napoleon verfaßten Summe seines politischen Denkens »De l'esprit de conquête et de l'usurpation« kategorisch (Ed. E. Harpaz, Paris 1986, S. 164): »Cette liberté (i.e. die jakobinische) se composait plutôt de la participation active au pouvoir collectif, que de la jouissance paisible de l'indépendance individuelle; et même, pour assurer cette participation, il était nécessaire que le citoyen sacrifiasse en grande partie cette jouissance. Mais ce sacrifice est absurde à demander, impossible à obtenir, à l'époque à laquelle les peuples sont arrivés.«

⁷ Vgl. P. Bastid, *Benjamin Constant et sa doctrine*, Paris 1966, vor allem Bd. 2, S. 733 ff.

⁸ Die »Ideologues« etablierten sich insbesondere in der Zeit des Directoire als die intellektuell einflußreichste Schicht, bevor sie sich gegenüber den totalitären Bestrebungen Napoleons geschlagen geben müssen. Vgl. die umfassende Darstellung bei S. Moravia, *Il Tramonto dell'Illuminismo. Scienza e politica in Francia 1770–1810*, Bari 1966.

⁹ Mme. de Staël, *Des circonstances actuelles qui peuvent terminer la Révolution et des principes qui doivent fonder la République en France* (1798), Genf 1979, S. 109.

¹⁰ Ebd., S. 110 f.

¹¹ Paris 1800.

¹² Vgl. etwa Collection Deloynes, Nr. 601, S. 815 (Bd. XXI). Daß die *Sabinerinnen* sich ganz ausgeprägt der privaten Rezeption anempfehlen, geht aus folgender Äußerung hervor: »Pour apprécier, c'est à dire pour sentir ce tableau, il ne faut pas être artiste ou initié aux mystères de l'art; il suffit d'être époux et père, homme sensible et citoyen.« Entnommen aus: *Sur le tableau des Sabinés, par David*. P. Chaussard. Paris, Ch. Pougens, an VIII, 1800 (Aux artistes, religieux adorateurs du Génie de l'antiquité, hommage d'estime et de fraternelle amitié), Collection Deloynes, Nr. 597, S. 736 (Bd. XXI). Ähnliches belegt ein Gedicht, das Ducis auf die *Sabinerinnen* verfaßt hat: »... Tu l'emportes, nature! A ces airs triomphants, / Couvrons tous de

lauriers ces femmes, ces enfants. / Le plaisir le plus doux (qui ne l'a pas goûté.) / Ton tableau nous le crie: ah! c'est l'humanité.« Zitiert nach J. L. J. David, *Le peintre Louis David 1748–1825. Souvenirs et documents inédits*, Paris 1880, S. 349.

¹³ Eine erste Erklärung hierfür könnte sich aus de Staëls Versuch in »De la littérature« ergeben, die antike Form universal zu setzen gegenüber den partikularen und damit unwiederholbar vergangenen moralischen Inhalten der Antike, so daß die alte Kunst grundsätzlich auch der modernen Sensibilität offensteht, vgl. etwa a. a. O. (Anm. 9), S. 14. Es wird im folgenden aber insbesondere darum gehen, die Brüche in Davids klassischer Konzeption aufzuzeigen, mit denen er gegen seine erklärten Absichten den Gedanken der *Modernité* selbst formuliert.

¹⁴ Anonyme Einzelbesprechung aus dem Journal des Debats: *Tableau des Sabinés, par David*, Collection Deloynes, Nr. 598, S. 781 (Bd. XXI).

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Alexandre Lenoir, *Examen du tableau des Sabinés et de l'école de Monsieur David*, Paris 1810, S. 6.

¹⁷ Das Bild befand sich allerdings seit 1762 in England, so daß David das Original nicht kennen konnte. Vgl. A. Blunt, *The paintings of Nicolas Poussin. A critical catalogue*, London 1966, S. 128.

¹⁸ Vgl. J. L. J. David, a. a. O. (Anm. 12), S. 356 ff.

¹⁹ Collection Deloynes, Nr. 595, S. 677 (Bd. XXI).

²⁰ Ebd., S. 675.

²¹ Diese Beobachtung schon bei K. Holma, *David, son évolution et son style*, Paris 1940, S. 73.

²² Vgl. hierzu etwa die knappe und präzise Darstellung im ersten Kapitel von: T. Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven/London 1985.

²³ Collection Deloynes, Nr. 597, S. 756 (Bd. XXI, vgl. Anm. 12).

²⁴ Vgl. A. Brookner, *Jacques Louis David*, 1980, S. 138.

²⁵ Vgl. etwa auch Chaussards Bemerkung (s. Anm. 12), in: Collection Deloynes, Nr. 597, S. 749 (Bd. XXI), in der er die fehlende wirkliche Beziehung feststellt: »On a reproché à ce personnage (sc. Iatius) de ne pas prendre intérêt à l'action.«

²⁶ Etienne Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, Paris 1855, S. 221.

²⁷ Nichts anderes kann Winckelmann etwa dort meinen, wo er in der »Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst« behauptet: »Das wahre Gefühl des Schönen gleicht einem flüßigem Gipse, welcher über den Apollo gegossen wird, und denselben in allen Teilen berührt und umgibt.«, in: *Kleine Schriften* (Hrsg. W. Rehm), Berlin 1968, S. 217. An anderer Stelle vermutet Winckelmann, daß nur die Schönheit zu einer Empfindung führe, die nicht »mit

Ungestüm fortreißt«, sondern »völlig mit sich führt«. Vgl. W. Bosshard, *Winckelmann. Ästhetik der Mitte*, Zürich 1960, S. 176.

²⁸ Collection Deloynes, Nr. 598, S. 786 (Bd. XXI, vgl. Anm. 14): »On peut considerer ce nouvel ouvrage de David plutôt comme un cadre dans lequel il a renfermé une magnifique collection de superbes tableaux que comme un tableau qui mérite d'être placé parmi les chefs-d'œuvres...«

²⁹ Collection Deloynes, Nr. 597, S. 737 (Bd. XXI, vgl. Anm. 12). Das Phänomen ist eines der signifikantesten für das Verständnis dessen, was in der bildenden Kunst am Ende des 18. Jahrhunderts geschieht. Vgl. etwa folgende Feststellung aus einer etwas früheren Kritik: »Pour que ce tableau exprime ce silence qui naît tout-à-coup d'une belle action, silence qui fait la volupté des belles âmes; oh! combien son auteur devra s'examiner, puiser dans toute l'humanité de son cœur!«, Collection Deloynes, Nr. 276, S. 563 (Bd. XII): Sur la peinture, Ouvrage succinct qui peut éclairer les artistes sur la fin originelle de l'art et aider les citoyens dans l'idée qu'ils doivent se faire de son état actuel en France, avec une réplique à la réfutation insérée

dans le Journal de Paris, n° 263. A la Haye et se trouve à Paris chez Hardouin, 1782.

³⁰ G. M. Raymond, *De la peinture considérée dans ses effets sur les hommes de toutes les classes et son influence sur les mœurs et le gouvernement des peuples*, Paris (1798) 1802², S. 108.

³¹ Vgl. etwa A. Schnapper, *Jacques Louis David und seine Zeit*, Würzburg 1981 (franz. 1980), S. 193 f.

³² Vgl. J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 13, Donaueschingen 1825, Bd. 4, S. 140 (Hrsg. J. Eiselein).

³³ Auch das Abschreiten des Bildes von einer Figur zur anderen wird von Delécluze beschrieben, wenn er sagt, David habe beabsichtigt »d'intéresser le spectateur non pas comme l'ont fait les peintres depuis le XVII^e siècle, en sacrifiant tout à l'effet dramatique, mais, au contraire, en fixant l'attention successivement sur chaque personnage par la perfection avec laquelle il serait traité.«, a. a. O. (Anm. 26), S. 220.

³⁴ Benjamin Constant, *De l'esprit de conquête et de usurpation*, Hrsg. E. Harpaz, Paris 1986, S. 116.