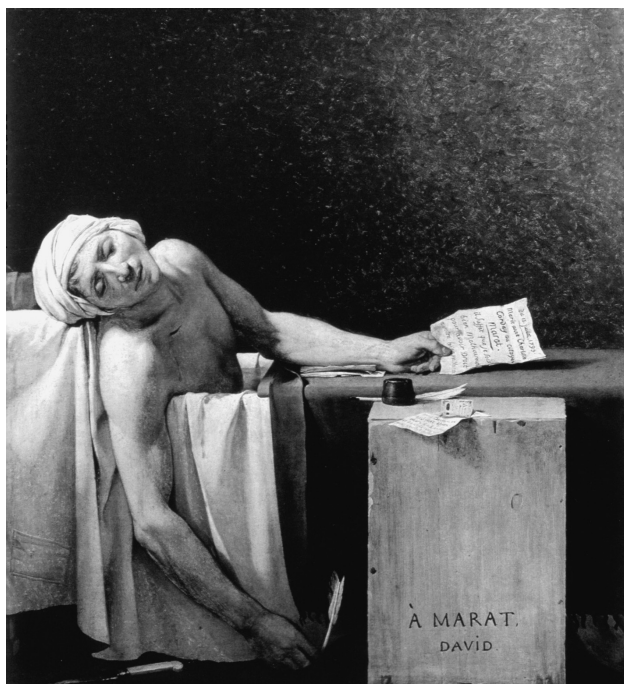


Das Attentat auf den Revolutionsführer Jean-Paul Marat ist bis heute, neben dem Sturm auf die Bastille und der Enthauptung Ludwigs XVI., im allgemeinen Bewusstsein eines der herausragenden Ereignisse der Französischen Revolution geblieben. Die Zeitzeugnisse, literarischen Verarbeitungen und wissenschaftlichen Darstellungen sind kaum noch von einem Einzelnen zu erfassen. Zu der Fülle an Literatur treten die malerischen Darstellungen, unter denen Jacques-Louis Davids Gemälde besonders herausragt (Abb. 1).¹ Die Flut von Informationen über den Mord hat jedoch keine eindeutigen Einsichten gebracht. Weder der Vorgang selbst, noch die Begleitumstände oder gar die Motive der handelnden Personen sind heute klar fassbar. Die ungewöhnliche Faszination des Ereignisses ist für die Zeitgenossen und die Nachwelt Anlass geworden, immer neue Deutungen des Geschehens vorzutragen. Schriftsteller und Künstler nutzten den Mord zu eigenen, von den historischen Umständen oft weit entfernten Aussagen. Das schauerliche Ereignis konnte so zur Vorstellung des Attentats an sich werden. Attentäter konnte es zur Tat anregen. Der Mörder August von Kotzebues, Karl Ludwig Sand, trug Jean Pauls Broschüre über den Mord an Marat in der Tasche.² Konsequenterweise hat die Forschung längst die Rezeptionsgeschichte des Attentats als eigenes Thema erkannt.³ Vielleicht ist die Analyse der Wirkung überhaupt das einzige Forschungsfeld, das noch Einsichten verspricht. Denn, wie es wirklich gewesen ist, kann im Sinne Rankes kaum noch rekonstruiert werden.

Das Attentat

Gleichwohl bleibt nach den Prozessakten unbestritten, dass sich am Abend des 13. Juli 1793 Marie Anne Charlotte de Corday d'Armont zur Wohnung Jean-Paul Marats in der Rue des Cordeliers in Paris Zutritt verschaffte.⁴ Nach zwei vergeblichen Versuchen gelang es ihr schließlich, sich mit einem Angestellten in die Wohnung hineinzudrängen. Marat vernahm die lautstarke Auseinandersetzung im Eingang, als sie wieder aus der Wohnung gewiesen werden sollte, und befahl, sie zu sich zu lassen. Er befand sich in einem engen Raum, der nur mit einer Landkarte und zwei Pistolen an den Wänden geschmückt war. Eines schweren Hautkzems wegen pflegte er längere Zeit, wie auch in diesem Moment, in der Badewanne zuzubringen, da das mit Heilkräutern versetzte Wasser den Juckreiz linderte. Seine Lebensgefährtin, Simonne Évrard, führte Charlotte Corday in den Raum und verließ ihn. Diese wandte sich an Marat und teilte ihm mit, in Caen sei eine Rebellion geplant. Ihre Unterhaltung dauerte knapp eine Viertelstunde. Sie nannte ihm eine Liste der Anführer. Marat notierte die Namen und antwortete: «C'est bien, dans peu de jours je les ferai tous guillotiner.»⁵ Daraufhin zog Corday ein Messer heraus und stieß es Marat in die Brust. Marat konnte noch um Hilfe



1 Jacques-Louis David,
Der Tod des Marat, 1793, Öl
auf Leinwand, 165 x 128 cm,
Musées Royaux des Beaux-
Arts, Brüssel

rufen. Simonne eilte herbei, ein Tumult entstand. Ein Angestellter, Laurent Bas, schlug mit einem Stuhl auf Corday ein und warf sie zu Boden. Nach kurzer Zeit kam weitere Hilfe. Marat wurde noch lebend aus der Badewanne gehoben und auf sein Bett gelegt. Doch auch die herbeigeholten Ärzte konnten dem Sterbenden nicht mehr helfen. Charlotte Corday war inzwischen verhaftet worden. Berichte, dass sie friedlich aus dem Haus spaziert sei, in einem vor dem Hause wartenden Fiaker geduldig auf ihre Festnahme gewartet habe, sind Legende. In ihrem ersten Verhör gestand sie die Tat und sagte aus, allein gehandelt zu haben. Sie wurde bereits vier Tage nach ihrem Prozess, am 17. Juli 1793, im roten Gewand der Mörder guillotiniert.

Charlotte Corday

Seit ihrer Tat konnte auf zweierlei Weise über sie geschrieben werden. Einerseits erschien sie als blutrünstige Konterrevolutionärin und als Verteidigerin der Adelsprivilegien. Um ihrem Stand wieder die angestammten Rechte zu erkämpfen, habe sie den heimtückischen Mord an dem *Ami du Peuple* begangen. Andererseits konnte sie als neue Judith, als Befreierin von einem der wüstesten Revolutionäre und Blutsauger gefeiert werden, der bereits zu einem frühen Zeitpunkt des Umsturzes gefordert hatte, es müssten Köpfe rollen. Weder die eine noch die andere Perspektive erklärt befriedigend die Tat. Die Fakten bleiben bis heute spröde und forderten bereits unmittelbar nach dem Ereignis zu phantasiereichen oder den eigenen politischen Überzeugungen entsprechenden Deutungen heraus.

Charlotte Corday war die Tochter eines Landadeligen aus der Normandie. Die Familie war begütert genug, um den wirtschaftlich schweren Zeiten der Epoche vor der Französischen Revolution standhalten zu können. Sie wuchs daher in ei-

nem Stift der Benediktinerinnen auf, ohne allerdings dem Orden beizutreten. Nach Auflösung der Klöster wohnte Corday in Caen. Dort erlebte sie die politischen Auseinandersetzungen aus der Perspektive der Provinz, die den gemäßigten Girondisten, nicht den extremen Montagnards zuneigte. Sie las als Verehrerin von Rousseau und dessen *contrat social* gemäßigte Journale wie den *Courrier français* und das *Journal* von Perlet.

Im Jahre 1793 wurde Caen die Hauptstadt der Föderalisten. General Gallas von Wimpfen, gegen den Marat heftig polemisierte, zog in der Hauptstadt der Normandie Truppen zusammen, um den Konvent von den extremistischen Revolutionären zu befreien. Im Juni 1793 floh eine Gruppe von Abgeordneten der Gironde nach Caen. Marat und Robespierre galten ihnen als die gefährlichsten, zur Tyrannei bereiten politischen Gegner. Charlotte Corday nahm an diesen turbulenten und dramatischen Vorgängen Anteil. Sie war nicht nur Zeugin, sondern offenbar leidenschaftlich bewegt über die Wirren, in die die Nation gestürzt war. Wie sie im Prozess später aussagen sollte, war sie keine unbedingte Parteigängerin der geflohenen Girondisten, aber sie war mit ihnen bekannt.⁶

Warum sich Charlotte Corday zur Mordtat entschloss, ist nicht eindeutig zu bestimmen. Der Ruin ihrer Familie, das Erlebnis von staatlicher Willkür und ihre persönlich unbefriedigende Lebenssituation mögen zusammengewirkt haben. Im Prozess und in ihren schriftlichen Äußerungen betonte sie immer wieder glaubwürdig, sie habe die Tat aus Vaterlandsliebe begangen. Sie habe die Republik begrüßt, Frankreich aber vom Bürgerkrieg befreien wollen. Ihre Kontakte zu den geflohenen Girondisten nutzte sie, um sich für eine Jugendfreundin, Mademoiselle de Forbin, einzusetzen, die als ehemalige Kanonikerin vergeblich auf ihre Rente wartete. Der Abgeordnete Charles Barbaroux schrieb auf Gesuch von Charlotte am 7. Juli an einen Freund, den Abgeordneten Claude Duperret. Zu diesem Zeitpunkt muss ihr Entschluss festgestanden haben. Mit dem Empfehlungsschreiben brach sie am 9. Juli 1793 unter dem Vorwand auf, sich für die Freundin einzusetzen, in Wahrheit, um Marat im Konvent zu ermorden. Charlotte Corday reiste mit der Gewissheit, nicht wieder zurückzukehren. In Paris stieg sie am 11. Juli im Hôtel de la Providence an der Place des Victoires ab. Am folgenden Tage suchte sie den Abgeordneten Duperret auf. Sie erfuhr, dass Marat nicht mehr an den Sitzungen des Konvents teilnahm. Am Morgen des 13. Juli erstand sie ein Messer unter den Arkaden des Palais Royal. Am Abend erstach sie Jean-Paul Marat.

Jean-Paul Marat

Marat hatte zum Zeitpunkt der Ermordung seinen politischen Höhepunkt bereits hinter sich. In Jahren intensiver schriftstellerischer Tätigkeit hatte er sich seinen Aufstieg in die Reihe der Revolutionsführer erkämpft und ein Bild von sich gezeichnet, das ihn als einen kompromisslosen, die Ziele der Revolution mit allen Mitteln verfolgenden Extremisten zeigte; heute würde man ihn einen Fundamentalisten nennen. Als Arzt, Wissenschaftler und Philosoph hatte er zunächst durch viele Publikationen seine Forschertätigkeit unter Beweis gestellt.⁷ Allerdings blieb ihm die Anerkennung durch die Académie des Sciences versagt. Er entschloss sich deshalb zu einem zehnjährigen Aufenthalt in England. Dort verfasste er, auf Jean-Jacques Rousseaus *contrat social* aufbauend, eine Reihe von philosophischen und politischen Abhandlungen – so etwa *A Philosophical Essay on Man* (1773) oder *The Chains of Slavery* (1774). Diese Essays vermitteln Marats bereits frühe Überzeu-

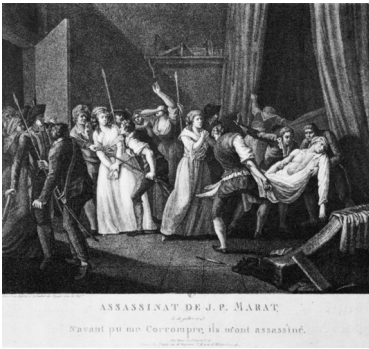


LA MORT DU PATRIOTE JEAN PAUL MARAT DÉPUTÉ À LA CONVENTION NATIONALE EN 1793. N^o 1. GENÈVE.
*Le 13 août 1793, dans son bain, par Marie-Anne Charlotte Corday et des^s de St-Anans, sœurs de St-Sébastien des Incurables, Prêtres de St-Calvaire.
 Peuple, Marat est mort, l'homme de la France
 Qui nous, son soutien, l'organe de l'effroy
 Plus, nous sommes les qu'il doit être vengé.
 (Paris, chez Basset, N^o 11, rue de la Harpe, au coin de celle des Mathurins.)*

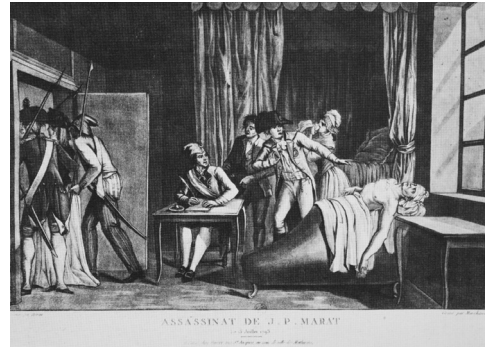
2 Anonym, *La mort du patriote Jean Paul Marat député à la convention nationale, 1793*, Radierung, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris

gung, dass eine Verfassung noch keinen ausreichenden Schutz gegen den Despotismus darstellt. Institutionen wie Armee, Kirche und Verwaltung gelte es unablässig zu überwachen. Als aufmerksamer Mahner betätigte sich Marat nach Ausbruch der Revolution mit verschiedenen, zumeist eigenen Zeitschriften, Zeitungen und Plakaten. Mit *L'Ami du Peuple* wurde er populär, geriet jedoch auch mit den Behörden oft in Konflikt. Seine Sorge über mögliche Konterrevolutionen und seine aggressiven Stellungnahmen zwangen ihn mehrfach in den Untergrund. Aber auch Zensur, Verurteilung und Gefängnis beeindruckten ihn in seiner unversöhnlichen Haltung nicht. Er verstand sich als öffentlicher Zensor der Politik.

Als einflussreiches Mitglied im Club des Cordeliers und im Konvent betrat er ab September 1792 auch als Redner immer häufiger die Bühne der Politik, um dann mit den Jakobinern als *Montagnard* gegen die gemäßigten Girondisten zu kämpfen, die zunächst die Mehrheit in der Nationalversammlung hatten. Diese warfen ihm vor, er fordere Todesurteile und provoziere den Bürgerkrieg. Zusammen mit Maximilien Robespierre war er im Herbst 1792 vorübergehend gezwungen, sich in Sicherheit zu bringen. Die Hungersnöte des Winters 1792/93 verlagerten die Auseinandersetzungen auf die Straße, wo Marat durch seine Flugblätter und Zeitungen weiterhin Gehör fand. Nach dem Tod des Königs am 21. Januar 1793, dem katastrophalen Feldzug im Norden und dem Verrat von Charles Dumouriez gerieten die Girondisten jedoch in Bedrängnis. Die Montagnards befürworteten nun eine Volksbewegung, für die sich Marat einsetzte. Im April 1793 erreichten die Girondisten durch Abstimmung im Konvent die Anklageerhebung gegen Marat, der sich aber der Verhaftung entzog. Zum Prozess am 13. April erschien er jedoch und siegte mit einem Freispruch. Marat wurde im Triumph in den Konvent getragen. Die Girondisten gingen ihrem Sturz entgegen. Ab Juni 1793 er-



3 Louis Brion de la Tour, *L'Assassinat de J. P. Marat*, 1793, Radierung, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris



4 Marchand nach Claude Louis Desray, *L'Assassinat de J. P. Marat*, 1793, Radierung, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Paris

schien Marat wegen seiner Krankheit dann kaum noch im Konvent. Er blieb jedoch als Mahner tätig. Immer wieder forderte er, aus Armee und Verwaltung alle ehemaligen Adligen auszuschließen, um Konterrevolutionen zu unterbinden.

Bildreportagen des Attentats

Das Attentat auf Marat lässt sich unter verschiedenen Fragestellungen untersuchen. Die Kunsthistorikerinnen beschäftigt dabei vor allem die Bildquellen, deren Analyse die historischen Fakten nicht nur stützen, sondern auch ergänzen. Da der Mord in ganz Europa durch schriftliche und bildliche Berichterstattungen verbreitet und kommentiert wurde, kann man das Bildmaterial nicht von seiner Funktion losgelöst beurteilen, dienten graphische Darstellungen doch der im 18. Jahrhundert immer stärker anwachsenden Neugier nach sinnlicher Vergegenwärtigung aufregender Ereignisse.⁸ Die heutige Sensationspresse findet hier ihre Vorläufer.

Mit der Veröffentlichung der Vorgänge im Bild wussten Zeichner und Stecher gutes Geld zu verdienen. Der Informationswert der Bilder ist jedoch nicht höher einzuschätzen als der der aktuellen Presse. Dies belegen drei Beispiele, die unmittelbar nach dem Geschehen verbreitet wurden:

1. Anonym, 1793, *La mort du patriote Jean Paul Marat député à la convention nationale* (Abb. 2). Charlotte Corday ist gerade dabei, dem in der Badewanne sitzenden Marat das Messer in die Brust zu stoßen. Links im Hintergrund eilt der Mitarbeiter Marats, Laurent Bas, in verzweifelter Gestik heran. Zwei Momente sind hier zusammengezogen: der Mord und nach dem Hilferuf Marats das Erscheinen des Mannes. Nach übereinstimmenden Zeugenaussagen war aber keineswegs Laurent Bas der erste, sondern Simonne Évrard. Nicht die historische Treue, sondern vielmehr die heimtückische Tat gegenüber der Hilflosigkeit des Opfers wird im Stich überliefert.

2. Louis Brion de la Tour, 1793, *Assassinat de J. P. Marat* (Abb. 3). In dieser Fassung des Ereignisses ist der Moment geschildert, in dem Marat aus der Badewanne gehoben und zu seinem Bett getragen wird. Der Raum ist mit vielen Gestalten gefüllt. Soldaten führen die gefesselte Charlotte Corday in der linken Bildhälfte ab.

3. Marchand nach Claude Louis Destay, 1793, *Assassinat de J. P. Marat* (Abb. 4). Etwa gleichzeitig entstand eine Darstellung, die einen späteren Moment des Vorganges festzuhalten scheint – scheint, denn nach Zeugenaussagen ist sicher, dass Marat sofort aus der Badewanne gehoben und auf sein Bett gelegt worden ist. Dort stellte der herbeigeholte Arzt den Tod fest. Die Graphik zeigt den Toten jedoch in der Wanne. Gestikulierende und trauernde Gestalten weisen auf ihn hin und scheinen dem herangeholten und an einem Tisch sitzenden Polizisten den Vorgang für das Protokoll zu diktieren. Am linken Bildrand wird Charlotte Corday abgeführt. Der Wahrheitscharakter auch dieser Darstellung ist also fragwürdig, vorausgesetzt, der Leichnam wurde nicht in die Badewanne zurückgelegt.

Diese populären und künstlerisch nicht besonders hoch stehenden Darstellungen ziehen verschiedene Handlungsmomente zusammen, um einen (faktisch nicht gesicherten) Zeitablauf suggerieren zu können.

Davids Marat

Von ganz anderer Art ist das Gemälde Jacques-Louis Davids, das der Künstler gleich nach dem Tod Marats begann und in drei Monaten fertig stellte. Das Werk, das zunächst schlicht und unmittelbar einsichtig wirkt, bereitet jedoch große interpretatorische Probleme, die mit den historischen Zusammenhängen des Attentats verbunden sind.

Dargestellt ist der scheinbar gerade ermordete Marat. Sichtbar ist nur der aus der Wanne herausragende Oberkörper mit der, trotz des Schattens, deutlich erkennbaren Wunde unter dem Hals, aus der Blut fließt. Der Kopf, turbanartig mit einem Tuch umwickelt, ist nach hinten gefallen, der rechte Arm nach unten gesunken, die Hand hält noch die Schreibfeder; links daneben die blutige Mordwaffe. Der linke Arm ruht auf einem von einer grünen Decke verhüllten Brett, das über der Wanne liegt. In der Hand hält Marat Charlotte Cordays Schreiben, das neben Blutflecken gut lesbar die Zeilen enthält: «du 13 juillet, 1793/ Marie Anne Charlotte Corday au citoyen Marat il suffit que je sois malheureuse pour avoir droit a votre bienveillance».⁹ In Wahrheit hat ihn dieses Billet niemals erreicht! Die Badewanne ist mit einem weißen Tuch ausgelegt und von blutigem Wasser durchtränkt. Vor der Wanne steht ein einfacher Holzkasten, der als Ablage dient. Auf ihm befinden sich eine Feder und ein Tintenfass, ein Brief und eine Assignate. Auch auf diesem Schreiben sind die Schriftzüge erkennbar.

Auf der Kiste, dem Betrachter direkt gegenübergestellt, sind die Widmung: «À Marat, David» sowie die Jahresangabe «l'An Deux» erkennbar. Ein gleichförmiger, leicht vibrierender, nach rechts heller werdender, braun-ockerfarbener Hintergrund unterstützt die geradezu zeremonielle Aufbahrung. Obwohl Marat im Moment unmittelbar nach dem Todesstoß festgehalten zu sein scheint, hat der Künstler den Eindruck des Momentanen vermeiden wollen. Durch die strenge geometrische Komposition suchte er den Ausdruck des Statischen und Unveränderlichen zu bewirken. Darin liegt die besondere Spannung des Gemäldes. Das Licht gleitet von links vorn über den Körper und gibt ihm Plastizität, der Hintergrund bleibt hinter Marat jedoch im Dunkeln, damit sich die Gestalt abhebt.

Marat erscheint auf wirklichkeitsgetreue Art im Moment des gerade eintretenden Todes begriffen und schon gleichzeitig aufgebahrt und dem Betrachter dargeboten. Bei längerer Betrachtung erst erkennt man die Inszenierung. Ist Ma-

5 Joseph Roques, *La mort de Marat*, 1793, Öl auf Leinwand, 125 x 161cm, Musée des Augustins, Toulouse



rat schon tot oder stirbt er gerade? Der Kopf eines Toten wäre wohl herab oder nach hinten gesunken und Marat hätte wohl auch nicht mehr das Blatt und die Feder halten können. Wie David selbst bei seiner Ankündigung der Vollendung des Gemäldes am 14. Oktober 1793 angab, schilderte er Marat «à son dernier soupir». ¹⁰ Dieser ist hingegen und opferbereit. Er wirkt wie ein Heiliger, wie ein Märtyrer zur Anbetung mit den Zeichen seiner Passion vor einem gold schimmernden Grund im Moment des Todes aufgebahrt. Der Maler bediente sich eines sanktionierten christlichen Bildtypus, für den Michelangelos *Pietà* in Sankt Peter oder Caravaggios *Grablegung* im Vatikan als Vorbilder gedient haben könnten. ¹¹ Das Kunstwerk entstand nicht aus einem leidenschaftlichen Gefühlsausbruch heraus, es ist auch kein Bericht über einen Vorgang, sondern war Ergebnis gezielter Planung. David präsentierte Marat als einen Märtyrer der Revolution. Dieser von Klaus Lankheit bereits vor einigen Jahren vorgetragenen Deutung ist in den letzten Jahrzehnten zu Unrecht heftig widersprochen worden, wie noch zu zeigen ist. ¹²

Der Vergleich von Davids Gemälde mit dem Werk des Joseph Roques, ebenfalls aus dem Jahre 1793, belegt auf der einen Seite die Abhängigkeit des Malers aus Toulouse von Davids Bild (Abb. 5). ¹³ Auf der anderen Seite wird jedoch auch eine völlig veränderte Auffassung deutlich. Roques stellt den Toten dar. Marats Kopf ist nach hinten gefallen, die Augen sind gebrochen, seine Züge weisen ein etwas aufdringliches Lächeln auf, die Feder ist ihm aus der Hand geglitten. Das Gemälde erscheint seinem Vorbild gegenüber wie eine Korrektur. Alles ist genauer und wirklichkeitsgetreuer geschildert. Der Raum ist deutlich gekennzeichnet, der Hut hängt an der Wand. Die Idealisierung und Überhöhung sind im Bild Davids preisgegeben. Während David Marat als Opfer und Märtyrer gestaltete, schilderte Roques eine Gestalt, die in den Farben der Trikolore sanft lächelnd in den Tod befördert wurde. Während David das *exemplum virtutis* hervorhebt und an die *compassio* des Betrachters appelliert, hält Roques in peinlicher Genauigkeit den greulichen Tod eines Menschen fest, von dem man sich eher abwenden möchte. ¹⁴

David, der Revolutionär

Die Wirkung des Attentats und die Deutung des Gemäldes sind aufs Engste miteinander verbunden. Um diesen Zusammenhang begreiflich zu machen, muss man sich die Rolle der Künste in der Französischen Revolution und ihres Hauptpropagators, Jacques-Louis David, vergegenwärtigen.

Seit dem Auftrag der Société des amis de la constitution, den späteren Jakobinern, an David, den *Schwur im Ballhaus* zu malen, hatte sich der Maler dieser politischen Vereinigung angenähert.¹⁵ Im Herbst 1791 wurde er deren Mitglied und am 16. September zum Kommissar für die Künste ernannt. Ein Jahr später, am 6. September 1792, schlug Marat der Assemblée électorale die Kandidatur seines Freundes David als Abgeordneten für den neuen Nationalkonvent vor. Am nächsten Tag wurde auch Marat vorgeschlagen. Beide wurden gewählt. In der ersten Sitzung des Nationalkonvents, am 21. September 1792, wurde die Abschaffung der Monarchie beschlossen. Der Prozess gegen Ludwig XVI. begann im Dezember. Am 21. Januar 1793 starb der König unter der Guillotine.

David erhielt inzwischen weitere wichtige Ämter. Am 13. Oktober 1792 wurde er Mitglied des Comité de l'Instruction publique und damit entscheidend verantwortlich für alle repräsentativen Veranstaltungen der Regierung, insbesondere für die Vorbereitung und Durchführung der Feste.¹⁶ Im Juni 1793 erfolgte die Wahl Davids zum Präsidenten des Jakobinerclubs für einen Monat, und am 4. Juli 1793 wurde er mit den Vorbereitungen für das Verfassungsfest am 10. August beauftragt, mit dem die am 24. Juni veröffentlichte neue republikanische Konstitution gefeiert wurde, die vom 1.–14. Juli (in diese Tage fiel das Attentat) durch Referendum Rechtsgültigkeit erlangte. David gehörte also zu den Montagnards und war in den Jahren 1792–94 einer der einflussreichen Politiker der Jakobiner, später sogar Mitglied des Comité de Sûreté générale. In diesem Sinne hatte er auch am 19. Januar 1793 für den Tod des Königs gestimmt.

Der Maratkult

Am Tage nach dem Attentat wurde Marat in seiner Wohnung zur Schau gestellt. David war für die Inszenierung verantwortlich. Unter seiner Präsidentschaft empfing der Jakobinerclub am selben Tag Laurent Bas, der über das Attentat berichten sollte. Am Abend wurde von der *Section du panthéon* die Aufnahme Marats ins Panthéon gefordert, während David von der *Section du contrat social* gebeten wurde, Marat im Bilde festzuhalten.

Einen Tag später, am 15. Juli 1793, wurde bei den Jakobinern das von Laurent Bas unterschriebene Protokoll über den Mord verlesen und David schlug im Konvent vor, den Leichnam öffentlich auszustellen. Am 16. Juli begann der Prozess gegen Charlotte Corday.

Am Abend gegen fünf Uhr fand die Leichenprozession von Marats Wohnhaus zur Kirche der Cordeliers statt, wo der Tote mit stets neu befeuchteten Tüchern bedeckt auf dem Totenbett gezeigt wurde. Am Abend defilierten die Abgeordneten. In der Nacht wurde Marat im Garten der Cordeliers beigesetzt.¹⁷ Gleichzeitig wurde in Lyon Chalier von royalistischen Soldaten geköpft. Die Nation hatte ihren dritten Märtyrer.¹⁸ Am folgenden Tag wurde bereits Charlotte Corday zur Guillotine geführt.

Ein Grabmal wurde nach Davids Plänen errichtet. Ein Hügel von Steinblöcken sollte die Festigkeit symbolisieren, mit der Marat die Gegner der Revolution be-

kämpft hatte. Die zahlreichen Veranstaltungen zu Ehren des ermordeten Marat entfalteten sich zu pseudoreligiösen Kulthandlungen, an denen der Maler David nicht unwesentlich beteiligt war. So wurde von dem Chirurgen J.-F. L. Deschamps Marats Herz vom Körper getrennt, einbalsamiert und in einer Urne über dem Eingang des Grabes im Garten der Cordeliers aufgestellt.¹⁹ Am 28. Juli wurde es in einem feierlichen Akt in Anlehnung an die Herz-Jesu-Verehrung auf einem Altar im Sitzungssaal der Cordeliers in Anwesenheit mehrerer Konventsmitglieder aufgestellt. Robespierre soll aus diesem Anlass eine Rede gehalten haben. Zunächst wurde das Herz in einer kostbaren Achatvase aufbewahrt, die aber im März 1794 an das staatliche Möbellager zurückging. Immerhin zogen die Cordeliers mit dem Herzen durch Paris und forderten am 20. Januar 1794, dem Todestag Michel Le Peletiers, im Konvent den Neudruck der Schriften Marats.²⁰

Ende Juli wurde auf der Place du Carroussel ein monumentaler Holzobelisk errichtet, an der Stelle, die vorher die Guillotine einnahm. Im Inneren des Obelisken fanden zwei Sarkophage Aufstellung, einer zu Ehren von Marat, dem auch noch Badewanne, Tisch, Lampe und Schreibzeug als Reliquien hinzugefügt wurden.

Neben diesen gleichsam öffentlichen Ehrungen fanden im ganzen Land gottesdienstähnliche Gedenkfeiern statt. Der Maratkult gipfelte in einem Glaubensbekenntnis.²¹ David teilte am 14. Oktober dem Konvent mit, dass die *Section du muséum* Le Peletier und Marat so genannte *honneurs funèbres* widmen würde.²² Im Louvre wurden am 16. Oktober die beiden Bilder von Marat und Le Peletier aufgestellt. Am Vormittag des Tages, an dem David seine beiden Gemälde aufstellen und die Märtyrer der Revolution zum Mittelpunkt eines aufwändigen memorialen Gedenkens machen ließ, war Marie Antoinette geköpft worden. Diese Koinzidenz war wohl nicht zufällig.

Während David als Zeremonienmeister des Konvents nach dem Attentat die Bestattungszeremonie vorbereitete, ließ er Marats Totenmaske abnehmen.²³ Sie war von Marie Tussaud angefertigt worden und ist in der Universitätsbibliothek von Princeton erhalten. Nicht ganz sicher ist, ob David seine Zeichnung des Kopfes des toten Marat nach der Totenmaske oder nach dem toten Marat selbst anfertigte. Diese Zeichnung diente als Vorlage für einen Stich, der weite Verbreitung fand. Der Onkel von Mme Tussaud, Dr. Philippe Curtius, schuf später eine Wachsfigur, die in ihrem Cabinet ausgestellt wurde.

Aber nicht nur auf die getreue Bewahrung des Antlitzes des toten Märtyrers wurde von den Revolutionären Wert gelegt. Es ist wichtig, den posthumen Kult um Marat noch präziser zu fassen und in die propagandistischen Strategien zur Einführung eines politischen Glaubensbekenntnisses einzuordnen. Zu Recht ist bereits auf die königlichen Effigies aus Wachs verwiesen worden, die nach dem Tod der Könige angefertigt und öffentlich ausgestellt wurden. Sie repräsentierten die Unsterblichkeit des von Gott eingesetzten Königs. Beim Tode eines Herrschers gingen die Macht und die Würde automatisch auf den Nachfolger über.²⁴

Es ist unübersehbar, dass das Zeremoniell nach dem Tod des französischen Königs bei Davids Inszenierungen eine Rolle gespielt haben muss. Die Aufbahrung, die Prozessionen und die Anfertigung einer Wachsfigur folgen den royalistischen Gebräuchen. Dem Regisseur muss auch eine bewusste zeitliche Koordination zugetraut werden. Am 21. Januar 1793 wurde Ludwig XVI. guillotiniert. Seine Leiche wurde in ein Massengrab geworfen. Aber am 24. Januar wurde,

gleichsam in seiner Stellvertretung, Le Peletier öffentlich aufgebahrt. Am Abend wurde er ins Panthéon überführt. Saint Denis, die Grablege der französischen Könige, war durch eine Grablege der republikanischen Nation ersetzt worden. Der Bruch mit dem Königtum wurde sichtbar. Die Helden der Revolution, der Republik und der Freiheit traten an die Stelle der Herrscher.

Von diesen Umständen ausgehend ist es nicht weit zu der Deutung der Gemälde Davids. Die beiden Märtyrer, von denen der Maler sagte, sie seien noch lebend dargestellt, hingen im Konvent wie die Effigies der französischen Könige. Sie vergegenwärtigten durch ihr Opfer die Kontinuität der Republik, zu deren Verteidigung jeder Abgeordnete bereit sein musste – und sei es unter Einsatz seines Lebens.

Die Effigies der Könige aus Wachs, die leider nicht erhalten sind, weil sie durch Dekret der Nationalversammlung am 1. August 1793 zerstört wurden, zeichneten sich durch ihren Realismus aus. Ihr Sinn war die Vortäuschung des Lebens von Toten. Ihre Ähnlichkeit war somit Voraussetzung für ihre Funktion. Genau diesen Gedanken verwirklichten aber auch die Gemälde von David. Der von vielen Autoren immer wieder betonte Ausdruck von geradezu erschreckender Wirklichkeitstreue, die bis heute die Wirkung des *Marat* ausmacht, ist nicht als Reportage, sondern als der Versuch des Künstlers zu deuten, ihre ewige Gegenwart im Bild festzuhalten. Marat, um es paradox auszudrücken, kann nach davidscher und jakobinischer Propaganda nicht sterben. Er repräsentiert, mehr noch, er ist die Republik, so wie Henri IV auf dem Totenbett das weiterlebende Königtum veranschaulichte.

Endlich, am 14. November, übergab David sein Gemälde dem Konvent. Wieder hielt er eine leidenschaftliche Rede, die in der Forderung gipfelte, Marat die Ehren des Panthéon zuzuweisen.

Gegenüber früheren Reden war der Ton härter, aggressiver und unversöhnlicher geworden. Der Ruf nach Rache bestimmte nun den kompromisslosen Kampf gegen die Feinde der Republik. Der Konvent folgte dem Vorschlag Davids und beschloss, die beiden Bilder im Versammlungsraum aufhängen zu lassen. Ferner sollten Stiche von den Gemälden angefertigt und die Bilder auf diese Weise im Volk verbreitet werden. Wie sie jedoch im Konvent ihren Platz gefunden haben, ist der engen Räumlichkeiten wegen nicht ganz deutlich.²⁵ Erst am 21. September 1794, über ein Jahr nach seiner Ermordung, wurde Marat in das Panthéon überführt. Wiederum war dies Anlass für eine Prozession – nunmehr mit der Wachsfigur –, für Reden und Musik. Es dürfte sich so ähnlich abgespielt haben wie bei der Panthéonisierung Voltaires. Erneut wurden pseudoreligiöse Litaneien gesungen. Während Marat ins Panthéon überführt wurde, gelangte der Leichnam Mirabeaus durch eine Hintertür wieder aus dem Panthéon hinaus, um auf einem nahegelegenen Friedhof bestattet zu werden. Aber auch Marat war kein besseres Schicksal beschieden. Die Bevölkerung schien den großen zeremoniellen Aufwand bereits mit Zurückhaltung begleitet zu haben. Anfang 1795 war der Umschwung vollzogen. Jugendliche zogen mit einer Maratpuppe durch Paris und verbrannten sie vor dem Maratdenkmal. Bereits am 8. Februar 1795 wurde er aus dem Panthéon entfernt und auf dem Friedhof von Sainte Geneviève beigesetzt.

Die Dialektik des Opfers für das Vaterland

Das Attentat auf Marat am 13. Juli 1793 bedeutete keine Wende im Verlauf der französischen Revolution, aber es hatte kaum vorhersehbare Konsequenzen zur Folge. So wurde am 17. September einem Gesetzentwurf zugestimmt, der den Beginn der so genannten Schreckensherrschaft bedeutete. Wem ein *certificat de civisme* von den Behörden verweigert und wer damit als politisch suspekt angesehen wurde, war der Verfolgung und der staatlichen Willkür ausgesetzt. Das Comité du Salut Public und die Revolutionstribunale erhielten ab dem 10. Oktober fast unbeschränkte Vollmachten. Todesurteile waren an der Tagesordnung. Um diese Maßnahmen zu rechtfertigen, wurden erhebliche propagandistische Anstrengungen unternommen. Der Kampf gegen die Kirche wurde verstärkt und durch pseudoreligiöse, dem Vaterland, dem Patriotismus gewidmete Kulte ersetzt. Die Vaterlandsliebe sollte, wie der Religionshistoriker Albert Mathiez ausgeführt hat, zu einem Glauben führen, der die Gegenrevolution verhindern konnte. Am 5. November 1793 hielt Marie-Joseph Chenier im Konvent eine Rede, in der er vorschlug, den katholischen Glauben durch eine «Religion de la patrie» zu ersetzen.²⁶ Auf derselben Sitzung wurde beschlossen, die Büste Marats im Konvent aufzustellen. In diesem politisch-propagandistischen Rahmen hatte der Maratkult seinen Platz. Das Attentat wurde zum Anlass genommen, ein Opfer des Patriotismus zu heroisieren. Auch Davids berühmtes Gemälde diente dieser Absicht.

Ein kleines Detail des Bildes, durch das der Patriotismus als Tugend herausgestellt wird, vermag diesen Umstand ganz unmittelbar zu belegen. Die Assignate und der Brief auf der Holzkiste sind Davids Erfindung. In den Beschreibungen der Vorgänge und in den Prozessakten werden sie nicht erwähnt. Dass Marat einer Witwe Geld zukommen ließ, weil sie ihre Söhne im Krieg verloren hatte, wie die deutlich lesbare Inschrift auf dem Brief bezeugt, soll die Vaterlandsliebe des Opfers dokumentieren. Während Marat noch in seinen letzten Stunden die Schmerzen lindern hilft, die durch den Kampf gegen die äußeren Feinde notwendigerweise entstehen, wird er – so die propagandistische Botschaft – selbst Opfer der inneren Feinde der Republik, gegen die mit Terror vorzugehen als notwendige Aufgabe des Staates erscheinen soll.²⁷

Charlotte Corday hatte Marat jedoch nicht als Royalistin getötet, sondern sie erkannte die Gesetze und wohl auch die neue Verfassung an. Ihre Tat empfand sie als ein Opfer für Frieden und Vaterland. Sie war von Patriotismus geleitet, nicht von Königstreue. In ihrem Testament erinnerte sie die Franzosen an Brutus, den Brutus der frühen römischen Republik, der seine Söhne für das Vaterland und die Einhaltung der Gesetze hatte verurteilen lassen.²⁸ Ihren Zeitgenossen warf Corday hingegen mangelnde Zivilcourage vor. Es liegt somit eine wahre Paradoxie in der Geschichte des Attentats auf Marat. Während die Attentäterin die Tugend des Patriotismus, für den Frieden des Vaterlandes in den Tod zu gehen, mit Bewusstsein formulierte und in die Tat umsetzte, wurde das gehasste Opfer von der propagandistischen Regie des Künstlers im Sinne der jakobinischen Politik zum Modell eben dieses Heldentums stilisiert.²⁹ So bleiben Opfer und Täter für die Nachwelt gleichsam in derselben Ideologie dialektisch miteinander verbunden.



6 Pablo Picasso, *La femme au stylet d'après Davids* «*La mort de Marat*», 1934, Bleistift auf Papier, 62 x 47 cm, Musée Picasso, Paris



7 Titelblatt der Bild-Zeitung vom 14. Oktober 1987

Nachleben

Marat sollte nach fünf Monaten im Frühjahr 1795, also in anderen politischen Zeiten, wieder aus dem Panthéon entfernt werden. Nach Robespierres Sturz am 9. Thermidor (27. Juli 1794) sollte auch sein Anhänger David am 2. August ins Gefängnis wandern. Die Guillotine blieb ihm allerdings erspart, was fast einem Wunder gleichkam. Der Maler erhielt ein Jahr später seine beiden Gemälde zurück. Charlotte Corday sollte in restaurativen Zeiten in hellerem Licht erscheinen. Nicht immer in ihrem Sinne wurde sie als moderne Judith gefeiert, die Frankreich von einem Monster befreit hatte. Das Gemälde von Paul Baudry aus dem Jahre 1860, wie eine Vielzahl von literarischen Verarbeitungen ihrer Tat, sollten sie nun zu der wahren Heldin des Attentats stilisieren.³⁰

Aber auch Davids Gemälde wirkt bis in die Gegenwart hinein. Bei Edvard Munch wird *Der Tod des Marat* zum Gleichnis des grausamen, existentiellen Geschlechterkampfes – ein Thema, das auch bei Picasso und Valerio Adami (1982) mit anderen malerischen Mitteln fortgeführt ist (Abb. 6).³¹ Während Janis Kounellis an David und die politische Dimension des Attentats auf einer mahnenden Tafel aus dem Jahre 1969 erinnerte, provozierten im Jahre 1990 Angelika Bader und Dietmar Tamperl in München einen Skandal, als sie das Gemälde Davids mit einem Großfoto des toten ehemaligen Ministerpräsidenten Bartschel in der Badewanne konfrontierten (Abb. 7).³² Ein Selbstmord? Ein Attentat? Die Gegenüberstellung löste einen Sturm der Empörung aus. Sie wurde als schamlos empfunden. Den beiden Künstlern wurde der ihnen bereits zugeteilte Kunstförderungspreis wieder entzogen.

Von einer derartigen Tatortreportage ist das Kunstwerk Davids weit entfernt. In der Badewanne ermordet zu werden oder Selbstmord zu begehen, ist kein Umstand, der zur Heroisierung Anlass gibt. David gelang es aber in seinem Meisterwerk, die Widerlichkeit der Umstände durch die Kunst zu sublimieren. «Cruel comme la nature, ce tableau a tout le parfum de l'idéal», sollte Baudelaire sagen und damit politische und ästhetische Wirkung des Gemäldes voneinander trennen.³³ Diese Trennung hat sich aber bis heute nicht konsequent durchgesetzt. Vielmehr trug die Popularität des Gemäldes auch zur politischen Rezeption des Attentats bei, wie der Münchener Skandal belegt. Charlotte Corday hatte in einem Brief aus dem Gefängnis ihre Tat mit Versen aus Voltaires *Cäsar* begründet und die fortdauernde Aktualität des Nachlebens ihres Attentates bereits vorausgesehen.

Die Fatalität des Attentats, an Cäsar, an Marat und an anderen besteht darin, dass der Mörder und der Ermordete gleichermaßen als Opfer und als Täter gedeutet werden können. Dadurch unterscheidet sich in diesen Fällen das Attentat vom gewöhnlichen Mord. Man könnte von der Dialektik des Opfers sprechen. Beide Akteure sind im Nachleben politisch als Täter oder Opfer instrumentalisierbar und können sogar moralisch gerechtfertigt werden. Charlotte Corday identifizierte sich mit Voltaires Versen: «Geht, denkt nur noch, wie ihr der Sklaverei entflieht!»,³⁴ Den Kampf für die Freiheit führte jedoch, wohl mit den falschen Mitteln, auch ihr Opfer Marat.

Anmerkungen

1 Jacques-Louis David, *Der Tod des Marat*, 1793, Öl auf Leinwand, 165 × 128 cm, Musées Royaux, Brüssel. Vgl. *Jacques-Louis David 1748–1825*, hg. von Antoine Schnapper, Paris 1989, Ausst.-Kat., Paris, Musée du Louvre 1989, S. 282, Abb. Nr. 118.

2 Zum Vergleich der Attentate an Marat und Kotzebue siehe Matthias Bleyl, «Marat: du portrait à la peinture d'histoire», in: *David contre David*, hg. von Régis Michel, *Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel du 6 au 10 décembre 1989*, Bd. 1, Paris 1993, S. 383.

3 Vgl. Arnd Beise, *Charlotte Corday. Karriere einer Attentäterin*, Marburger Studien zur Literatur, Bd. 5, Marburg 1992.

4 Vgl. Zusammenstellung der Fakten bei Jean Epois, *L'affaire Corday-Marat. Prélude de la Terreur*, Paris 1980, S. 167; ferner: Gérard Walter, *Marat*, Paris 1933; Jean Massin, *Marat*, Paris 1960; Louis R. Gottschalk, *Jean Paul Marat. A Study in Radicalism*, Chicago/London 1967; Marie-Hélène Huet, *Rehearsing the Revolution. The Staging of Marat's Death 1793–97*, London 1982; Jacques Guilhaumou, *La mort de Marat*, Brüssel 1989; Olivier Coquard, *Jean-Paul Marat*, Paris 1993.

5 Jörg Traeger, *Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes*, München 1986, S. 174.

6 «Je n'étais pas liée avec les députés du Calvados, mais je parlais à tous.» Ebd., S. 143. Zu den historischen Zusammenhängen vgl. Albert Soboul, *La ire république (1792–1804)*, Paris 1968, S. 53.

7 Vgl. *Marat homme de science?*, hg. von Jean Bernard, Jean-François Lemaire u. Jean-Pierre Poirier, Paris 1993.

8 Vgl. *Bildpublizistik der Französischen Revolution. Die politische Symbolik in der revolutionären Bildpublizistik*, hg. von Klaus Herding u. Ralf Reichhardt, Frankfurt am Main 1989.

9 David ersetzte das Wort *protection* durch

bienveillance. Vgl. Traeger 1986 (wie Anm. 5), S. 95 u. Klaus Herding, «La notion de temporalité chez David à partir du Marat», in: *David contre David*, Paris 1993 (wie Anm. 2), S. 421–427. 10 Traeger 1986 (wie Anm. 5), S. 148.

11 Als formales Vorbild könnte jedoch auch ein Sarkophagrelief gedient haben. Vgl. Hanno-Walter Kruff, «An antique model for David's 'Death of Marat'», in: *Burlington Magazine*, 1983, S. 605–607.

12 Klaus Lankheit, *Jacques Louis David. Der Tod Marats*, Stuttgart 1962. Dagegen vor allem Wilibald Sauerländer, «Davids Marat à son dernier soupir, oder, Malerei als Terreur», in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 1983, Bd. 2, S. 49–88.

13 Joseph Roques, *La Mort de Marat*, 1793, Öl/Leinwand, 125 × 161 cm, Toulouse, Musée des Augustins.

14 Vgl. Gabriele Oberreuter-Kronabel, *Der Tod des Philosophen. Zum Sinngehalt eines Sterbebildtypus der französischen Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, München 1986, S. 122.

15 Philippe Bordes, *Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David. Le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792, Notes et Documents des Musées de France*, Bd. 8, Paris 1983. Zum Thema Kunst und Propaganda: David L. Dowd, *Pageant Master of the Revolution*, Lincoln 1948; James A. Leith, *The Idea of Art as Propaganda, 1750–1799*, Toronto 1965; Diane Kelder, *Aspects of Official Painting and Philosophical Art, 1789–1799*, New York/London 1976.

16 Vgl. *Fêtes et Révolution*, hg. von Beatrice Andia, Paris 1989; Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire. 1789–1799*, Paris 1976; Marie-Louise Biver, *Fêtes révolutionnaires à Paris*, Paris 1979; Inge Baxmann, *Die Feste der Französischen Revolution. Inszenierung von Gesellschaft als Natur*, Weinheim/Basel 1989.

17 Zusammenstellung der Quellen bei Jean François Eugène Robinet, *Le mouvement religieux à Paris pendant la Révolution. Préliminaires de la déchristianisation*, Paris 1898, Bd. 11, S. 519–537.

18 Zum Kult der drei Märtyrer vgl. Albert Soboul, *Les Sans-Culottes Parisiens en l'an II*, Paris 1958, S. 299 u. 307.

19 Vgl. Martin Papenheim, *Erinnerung und Unsterblichkeit. Semantische Studien zum Totenkult in Frankreich (1715–1794)*, Stuttgart 1992, S. 13 und 76.

20 Traeger 1986 (wie Anm. 5), S. 174.

21 «Ich glaube an Marat den Allmächtigen, Schöpfer der Freiheit und der Gleichheit, unsere Hoffnung, den Schrecken der Aristokraten, der hervorgegangen ist aus dem Herzen der Nation und offenbart ist in der Revolution, der ermordet ist von den Feinden der Republik, der ausgegossen hat über uns seinen Gleichheitsatem, der niedergefahren ist zu den Elysischen Feldern, von dannen er eines Tages kommen wird zu richten und zu verdammen die Aristokraten». *Révue de la Révolution*, S. 7, zit. in Lankheit 1962 (wie Anm. 12), S. 31.

22 Vgl. *Les Fêtes de la Révolution*, hg. von Jean Ehrad, Paul Viallaneix, *Colloque de Clermont Ferrand*, Paris 1977; Lankheit 1962 (wie Anm. 12), S. 21; Sauerländer 1983 (wie Anm. 12), S. 75.

23 Traeger 1986 (wie Anm. 5), S. 167; Helen E. Hinman, «Jacques-Louis David and Madame Tussaud», in: *Gazette des beaux arts*, 1965, Nr. 6, S. 331–38.

24 Zum Effigiesbrauch vgl. Traeger 1986 (wie Anm. 5), S. 176.

25 Lankheit behauptet, dass die Gemälde im Konvent neben dem Stuhl des Präsidenten hingen. Vgl. Lankheit 1962 (wie Anm. 18), S. 11.

26 Albert Mathiez, *La Révolution et l'Église. Etudes critiques et documentaires*, Paris 1910, S. 75.

27 Vgl. Traeger 1986 (wie Anm. 5), S. 28 f. und S. 153. Schon Chabot betonte in seinem Attentatsbericht die Opferrolle Marats und zeichnete Corday als Feindin der wahren Patrioten. Herding stellt die Assignate und den Brief in sein Argumentationsschema der dualen Zeitebenen. Die Aussage des Briefes bezieht sich auf ein Ereignis vor dem Attentat, verweist also auf die Vergangenheit. Marats Aufforderung, der Witwe eine Assignate zu übergeben, bezieht sich auf die Zukunft. Siehe Herding 1993 (wie Anm. 9), S. 426.

28 David hatte den verzweifelten Brutus im Bilde festgehalten. Vgl. dazu: Jacques-Louis David, *Liktoren bringen Brutus seine toten Söhne*, 1789, Öl auf Leinwand, 325 × 425 cm, Paris, Musée National du Louvre. Zur Deutung: Robert Herbert, *David, Voltaire, Brutus and the French Revolution. An Essay in Art and Politics*, London 1972.

29 Diese Ansicht teilt auch Papenheim: «Der

Feind erreichte mit dem Attentat das genaue Gegenteil dessen, was er beabsichtigte. Die dem Helden zugefügten Wunden waren fruchtbar für die Republik.» Papenheim 1992 (wie Anm. 19), S. 250.

30 Paul Baudry, *Charlotte Corday*, 1860, Öl auf Leinwand, 203 × 154 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts.

31 Im Unterschied zu Munch (Edvard Munch, *Der Tod des Marat*, 1907, Öl auf Leinwand, 152 × 149 cm, Oslo, Munch-Museet) variierte Picasso das Thema in mehreren Werken (Picasso, *La Femme au stylet*, 1931, Öl auf Leinwand, 62 × 47 cm, Paris, Musée Picasso, sowie *La femme au stylet d'après Davids La mort de Marat*, 1934, Öl auf Leinwand, 62 × 47 cm, Paris, Musée Picasso).

32 Kounellis schreibt mit weißer Kreide auf eine schwarze Metalltafel: «Liberta o Morte, viva Marat, viva Robespierre» und illuminiert den Schriftzug mit einer brennenden Kerze. Vgl. außerdem Angelika Bader u. Dietmar Tanterl, *Es lebe der Tod*, 1987, Cibachrom, Privatbestitz.

33 Charles Baudelaire, «Le Musée classique du bazar Bonne-Nouvelle», in: *Œuvres complètes*, hg. von Claude Pichois, 2 Bde, Paris 1976, S. 409. Vgl. hierzu auch Sauerländer 1983 (wie Anm. 12), S. 81–84.

34 Zit. nach Gustav Landauer, *Briefe aus der Französischen Revolution*, 2 Bde, Frankfurt am Main 1922, S. 184.