

Rezensionen

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, 8). Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris 1983 (265 S., zusätzlich 262 Abbildungen, FF 150)

(mit zwei Abbildungen)

Am 20. Juni 1789 fanden die Abgeordneten des Dritten Standes die Tür des Versammlungsraumes der von Ludwig XVI. einberufenen Generalstände, die sich kurz zuvor zur Nationalversammlung proklamiert hatten, verschlossen. Der König wollte offensichtlich den Männern, die wichtige Reformvorschläge einzubringen hatten und ihre Rechte forderten, die Möglichkeit weiteren gemeinsamen Vorgehens erschweren, denn deren Ziel war die konstitutionelle Monarchie. Auf solche Weise brüskiert, versammelten sich die 630 Volksvertreter im nahegelegenen Ballspielsaal, also einer Tennishalle, und schworen, als Nationalversammlung so lange zusammenbleiben zu wollen, bis dem Königreich eine solide Verfassung gegeben sei. Das Bild, durch das Jacques-Louis David dieses von den Zeitgenossen als äußerst bedeutsam angesehene Ereignis aus der unmittelbaren Vorgeschichte der Französischen Revolution für die Nachwelt überliefern sollte, war zweifellos das ambitionierteste Projekt des Künstlers und ist bisher eines seiner rätselhaftesten Werke gewesen. Der Maler arbeitete daran zwischen 1790 und 1792 und hinterließ zahlreiche Skizzen, Studien und Entwürfe, besonders die ausgeführte Entwurfszeichnung (Abb. 4), die im Salon des Jahres 1791 der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, sowie eine nur begonnene, später fragmentierte Leinwand, die ursprünglich etwa sieben mal zehn Meter gemessen haben soll (Abb. 3).

Davids Engagement für die Revolution ist bekannt, wenn auch bisher meist einseitig dargestellt. In der Literatur wurde ihm häufig die Rolle des radikalen Jakobiners und fanatischen Parteigängers Robespierres bescheinigt, der im Auftrag der Revolution ihre Feste organisierte und ihre Märtyrer malte (vgl. die Äußerungen von Willibald Sauerländer und Klaus Herding in *idea* 2, 1983, zu Davids *Marat assassiné*). Entgegen der allgemeinen Festlegung Davids auf die Rolle des Revolutionärs kann eine Studie über das noch unter der konstitutionellen Monarchie und vor Davids Eintritt in die Nationalversammlung erarbeitete Projekt des „Ballhauschwurs“ durch Beleuchtung der komplexen Verbindungen von Werk und Geschichte die eher zögernde Involvierung des Malers in die Politik belegen. Bisher wurde lediglich die Entstehung der Komposition anhand der vorbereitenden Arbeiten untersucht, zudem unter dem Gesichtspunkt der kunstgeschichtlichen Anleihen des Malers (Virginia Lee. Jacques-Louis David: the Versailles Sketchbook, in: *The Burlington Magazine* 110, 1969, S. 197—208 u. 360—369). Philippe Bordes, derzeit Leiter des Musée de la Révolution Française im Château de Vizille und ausgewiesener Kenner der Revolutionskunst, hat sich der mühsamen Aufgabe unterzogen, das Bild innerhalb des historischen Kontexts ausführlich zu interpretieren und damit eine hochinteressante Darstellung der Entstehungszeit des Werkes und der politi-

schen Entwicklung des Malers vorgelegt. Eine derartige politische Biographie ist sicher der adäquate Weg, zu Erkenntnissen über die Entstehungsbedingungen dieses zentralen Bildes der französischen Revolutionskunst zu gelangen.

In zehn sehr konsequent aufeinander aufbauenden Kapiteln stellt der Autor zunächst das zugrundeliegende Ereignis vor, an dem David selbst nicht teilnahm, und wirft dann die Frage nach dessen intellektueller Verfassung zu Beginn der Revolution auf, über die bisher wenig bekannt war und die er durch Feststellen seiner Umgebung zu beantworten versucht. Bordes führt auf einer breiten Quellenbasis den Beweis, daß sich diese damals aus dem liberalen Bürgertum in der Nähe adeliger Kreise zusammensetzte. Der Maler hatte noch keinerlei Kontakte zu Robespierre, die sich erst sehr viel später einstellten, und seine Annäherung an die politischen Ereignisse nahm den Weg über die Auseinandersetzungen um die alte Académie Royale, an deren späterer Auflösung er maßgeblich beteiligt war. Ein Exkurs auf die Gegenwartshistorienmalerei in Frankreich seit dem 17. Jahrhundert klärt Davids Ausgangspunkt und vergegenwärtigt die Leistung, die sein Bild im Spannungsfeld zwischen der illustrativen Populärgrafik und der — wie einige seiner eigenen Projekte belegen — auch ihm nicht ungewohnten Allegorisierung gegenwartshistorischer Themen. Nach der Rekonstruktion der Ausarbeitung unter Berücksichtigung eines erst seit wenigen Jahren bekannten und daher von Lee noch nicht einbezogenen zweiten Skizzenbuchs, heute im Louvre, folgt die Darstellung der Beziehungen Davids zu den Jakobinern, die nicht die Auftraggeber des Bildes waren, was oft übersehen wurde, sondern dem bereits begonnenen Projekt lediglich ihre finanzielle Unterstützung in Aussicht stellten. Es wird dabei deutlich, daß sich der Maler in ihrem Kreise anfangs nur für künstlerische Fragen im weitesten Sinn interessierte, jedoch noch nicht für die Möglichkeit der Kunst als Propagandainstrument. Nach der Würdigung des fertiggestellten Entwurfs und seines ideologischen Programms folgt eine Zusammenfassung der zeitgenössischen kritischen Stellungnahmen sowie des durch die politischen Umstände erschwerten Fortgangs des Projekts bis zu seiner Aufgabe. Das abschließende Kapitel schildert Davids Pläne einer Fortführung des Werkes nach der Frühphase der Revolution sowie sein Nachleben in anderen Kompositionen, etwa dem *Léonidas aux Thermopyles*. Dem Textteil folgt ein umfangreicher Anhang aus unveröffentlichten oder entlegenen bzw. nur auszugsweise publizierten Dokumenten von oder über David und seine Umgebung, die zum einen detaillierte Ergänzungen einzelner Gedankengänge, zum anderen fundierte Korrekturen bisheriger Quelleneditionen bieten (vgl. D. u. G. Wildenstein. *Louis David: Recueil de documents complémentaires au catalogue complet de l'oeuvre de l'artiste*. Paris 1973). Ein ausführlicher Katalog des gesamten zugänglichen Materials an Skizzen, Studien, Reproduktionen, Kopien etc. mit Kommentaren und wissenschaftlichem Apparat rundet das reich illustrierte Buch ab.

Trotz seiner soliden Quellenbasis gibt der Autor im Vorwort zu, den Maler im fraglichen Zeitraum nicht immer dort feststellen gekonnt zu haben, wo er sich tatsächlich befunden hat. Seine Hoffnung, ihn wenigstens nicht dorthin plazierte zu haben, wo er sich nicht befunden hat, kann jedoch als erfüllt angesehen werden. Sein

Buch ist durchaus mehr als nur eine ernstzunehmende Hypothese über die Entwicklung des Malers des Königs zum Maler der Revolution (nicht aber zum Maler der Jakobiner). Die Methode des Buches, zu den vorliegenden Quellschriften zu greifen, sie auszuschöpfen und zugleich zu respektieren, so daß der Leser die Möglichkeit der Entwicklung eigener Ideen hat, ist dem Anspruch des Autors, nämlich die Beziehung Davids zur Revolution zwischen 1789 und 1792 in Leben und Werk des Künstlers aufzuspüren, sicher angemessen. Wenn er selbst einräumt, daß sie dem Studium des Werkes nicht immer völlig gerecht werden könne, so betrifft dies wohl weniger den ausgeführten Entwurf, deutlich jedoch die unfertig liegengelassene Leinwand.

Das Fragment zeigt heute vierzehn monochrom aus dem Grundton der Leinwand mehr oder weniger kräftig herausmodellerte nackte Figuren im Vordergrund; lediglich die Köpfe der vier rechten Figuren und einige ihrer Hände sind mit Ölfarbe ausgeführt. Diese Aktfiguren haben Horst W. Janson zu der interessanten Vermutung geführt, David könne im Lauf der Ausführung versucht haben, seine Komposition über die Unzuverlässigkeit der politischen Tagesereignisse, denen einige der Protagonisten ja mittlerweile zum Opfer gefallen waren, hinüberzuretten und das Ereignis durch heroische Nacktheit zu universalisieren (*Observations on Nudity in Neoclassical Art*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des Internat. Kongresses für Kunstgeschichte*, Bonn 1964, 1, Berlin 1967, S. 198—207). Bordes kann sich dem nicht anschließen, doch ist seine Gegenargumentation nicht genügend durch Beobachtung des Fragments als Quelle erster Ordnung fundiert (S. 183 f.). Er vermutet, daß David zuerst Akte mit weißer Kreide auf die Leinwand gezeichnet habe, um sie dann erst mit Bleistift sozusagen anzukleiden; als Beleg führt er an, daß ausführliche Detailstudien der Kleidung, wie sie sich für andere Historienbilder erhalten haben, fehlen. Dies erscheint jedoch nicht schlüssig, weil die mit Bleistift festgelegte Kleidung der Figuren unbedingt den ausgeführten Entwurf voraussetzt, mit dem sie bis ins Detail übereinstimmt. David konnte die Kleidung also vom Entwurf übertragen und brauchte gar keine erst anzukleidenden Aktfiguren auf der Leinwand. Wahrscheinlicher als ein solches „Einkleiden“ der Kreide-Akte mit Bleistift ist m. E. ein „Entkleiden“ der Bleistift-Figuren mit der Kreide, nämlich als Vorbereitung der monochromen Zeichnung. Es scheinen auch nicht alle der zahlreichen Figuren mit Kreide und Bleistift als Akt bzw. bekleidet vorgezeichnet worden zu sein, sondern nur die herausgehobenen des Vordergrunds, die später allesamt Akte werden sollten; deutlich wird dies an der Figur Baillys, der als Mittelpunkt sicher nicht oberhalb lauter Akte bekleidet geblieben wäre und sehr deutlich die Vorbereitung seines Akts mit Kreide zeigt. Die hier vermutete Strichfolge von Bleistift, Kreide und monochromer Zeichnung ließe sich nur vor dem Original verifizieren, wozu leider Autor und Rezensent nicht die Gelegenheit hatten, doch sprechen für den hier vorgeschlagenen Ablauf einige Beobachtungen des Verhältnisses zu entkleideten zu den bekleideten Versionen einzelner Figuren.

Im wesentlichen stimmen die Aktfiguren zwar mit den Positionen überein, die ihre bekleideten Pendants auf dem Entwurf innehaben, doch sind genaugenommen

nur die Kleidungsspuren mit jenen identisch, und zwar bis ins Detail, während die monochromen Akte stellenweise deutliche Abweichungen zeigen. Ein wichtiges Beispiel hierfür ist die Klerikergruppe vorn in der Mitte (von links nach rechts: dom Gerle, abbé Grégoire, pasteur Rabaut Saint-Etienne). Die Bleistiftvorzeichnung stimmt mit dem Entwurf überein. Die Akte jedoch, besonders die von Gerle und Grégoire, zeigen davon deutlich unterschiedene Fußstellungen, so daß sie nur später als Entwurf und Bleistiftvorzeichnung konzipiert worden sein können, während die von Rabaut Saint-Etienne nahezu unverändert übernommen wurde. Konnte David im Entwurf nämlich durch den Helldunkelkomplex der langen Gewänder den Gruppenzusammenhang mühelos wahren, so bedurften die vollständig gezeigten Beine der Akte zur Wahrung des Gruppenzusammenhangs auch im Bereich der unteren Extremitäten einer neuen Konstellation. Sie mußten einander angenähert werden, und David zeichnete sie in der Neufassung so, daß sich die Füße berühren. Lediglich die Beine Rabaut Saint-Etienes konnten dabei fast unverändert bleiben, denn sie waren durch die Kniebundhosen schon vorher ganz zu sehen und auf den Gesamtkomplex abgestimmt. Links hinter der Klerikergruppe stehen nur noch zwei Männer mit hochgestreckten Armen. Die übrigen, obwohl schon mit Bleistift vorgezeichnet, sind ignoriert, ebenso die Hand einer noch weiter links stehenden, rückgewendeten Figur, die in der ersten Bleistift-Fassung die Schulter des hinteren der beiden Männer überdeckte. In die Fassung der Aktfiguren sollte sie demnach nicht mit aufgenommen werden. Vergleicht man schließlich die Köpfe Grégoires und Rabaut Saint-Etienes mit den erhaltenen Ölstudien (Bordes, Kat.-Nr. 7 u. 10, S. 188 u. 193 f.), so fällt bei genereller Übernahme der Gesichtszüge doch die freiere Art der Haargestaltung auf, die sich zudem auch deutlich vom Entwurf unterscheidet; dieser strebte zwar laut David keine Porträutauthentizität an, bleibt aber in bezug auf die Aktversion der Maßstab. Rabaut Saint-Etienne zeigt auf dem Entwurf eine Stirnglatze und in den Nacken fallendes Haar, wie es in der Bleistiftvorzeichnung auf der Leinwand zunächst übernommen wurde. Der Kopf der Aktfigur ist etwas tiefer plaziert, so daß der Unterschied deutlich wird. Er zeigt kürzere Locken all'antica mit stärker bedeckter Stirn. Auch Grégoires Kopf, in der Ölskizze mit nicht ungewöhnlich voluminösen gepuderten Haaren, den der Entwurf bereits mit dunklen Haaren und etwas verdüstem Augenaufschlag zeigt, hat als Akt einen hellen Blick nach oben gerichtet und die Lockenfülle eines antiken Heros. Bordes gelangt hinsichtlich der Aktversion leider zu keinem schlüssigen Ergebnis außer der Ablehnung der Jansonschen Vermutung. Anstelle einer Alternative stellt er selbst Fragen über Davids Motive, die keine plausible Antwort nahelegen könnten (S. 184). Auch wenn Jansons Gedanke gemäß einer strengen Dokumentengläubigkeit hypothetisch erscheinen mag, scheint er bei näherer Betrachtung der vorgezeichneten Leinwand doch eher an Glaubwürdigkeit zu gewinnen. Die Antworten, die ein Kunstwerk auf unsere Fragen zu geben bereit ist, liegen eben nicht nur außerhalb seiner selbst in Dokumenten bereit; man muß es auch selbst zu Wort kommen lassen.

Im Verzicht hierauf liegt wohl die einzige Schwachstelle des Buches, doch hat der Autor sie allemal dadurch aufgewogen, daß er seinem Hauptanliegen, der politi-

schen Interpretation, in einer Weise gerecht geworden ist, die, zumindest nicht ohne neues Quellenmaterial, kaum wesentlich zu ergänzen ist. Bordes' Arbeit wird sicher für lange Zeit nicht nur die gültige Standardmonografie über Davids Bild, sondern auch über seinen politischen Werdegang sein, der zukünftig nicht mehr verkürzt dargestellt werden kann. Seinen differenzierten Verlauf hat der Autor kenntnisreich und überzeugend nachgezeichnet und damit zugleich einen anschaulichen Beitrag zum Verständnis der Französischen Revolution geleistet.

Matthias Bleyl

„Les Prix de Rome“, *Concours de l'Académie royale d'architecture au XVIII^e siècle*. Paris, Berger-Lavault, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1984, 260 S., 686 Abb.

Es gibt manchmal Ereignisse, die schon so lange erwartet wurden, daß zu dem Zeitpunkt, zu dem sie nun wirklich eintreten, Erwartung und Realität nur unter größten Schwierigkeiten zueinanderfinden. Es war ein offenes Geheimnis, daß diese Veröffentlichung nun schon über ein Jahrzehnt anstand; wenn das Resultat vor allem vom Verlegerischen her zahlreiche unangenehme Überraschungen aufweist, so ist das kaum noch zu rechtfertigen. Es heißt also vor allem zwischen zwei Dingen zu unterscheiden: der Bedeutung des Materials und der Nützlichkeit des Buches, die beide außer Frage stehen, und andererseits der enttäuschenden Präsentation.

Die Arbeit ist im Grund ein reich illustriertes Inventar, dem eine knize Einführung von Jean-Marie Pérouse de Montclos (vor allem durch seine Boullée-Monographie von 1969, sein *Vocabulaire de l'architecture* von 1972 und *L'Architecture à la française* von 1982 bekannt) vorangestellt ist. Das Inventar basiert auf einem von F. Céler und A. Thiry ausgearbeiteten Katalog und stellt durch Abbildung und Kurznotiz im wesentlichen die an der Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts erhaltenen und zwischen 1720 und 1793 entstandenen Wettbewerbsarbeiten (und nicht nur die Rompreise, wie der Titel irreführend angibt) vor. Dieser Teil ist streng chronologisch angeordnet. Er wird durch einen 35 Projekte enthaltenden Anhang ergänzt, der auf Zuschreibungen, nicht datierte oder anonyme Entwürfe eingeht, wobei allerdings weder die Provinzmuseen noch die Privatsammlungen berücksichtigt werden, was verständlich bleibt. Die Notizen sind summarisch: Programme und Konkurrenten werden nach den von H. Lemmonier veröffentlichten *Procès verbaux de l'Académie royale d'architecture* (10 vol., 1911—1929) angegeben; dem folgt eine technische Kurzbeschreibung. Es wird also bewußt auf jegliche qualitative Einschätzung, historische Querverbindung oder Angabe zur Rezeptionsgeschichte verzichtet. Ein Verzeichnis ausgewählter Literatur, eine Programmliste, sowie ein alphabetischer Index der Konkurrenten erleichtern den Zugang zum vorgestellten Material.

Es handelt sich also im Grunde um ein Arbeitsinstrument, das sich von einem Archivalienverzeichnis lediglich durch seine reichhaltige Bebilderung unterscheidet.