

unterschiedlich großen Räumen eingerichtet werden. Abgeschlossen ist dagegen schon die Einrichtung der Werkstätten; der flüchtige Blick zeigte gut beleuchtete, große, modern ausgestattete Räume für die Restaurierung von Textil, Keramik, Holz.

Ein großes, schönes, brauchbares Haus ist entstanden, das man bewundern und zu dem man gratulieren kann. Museumsleute, hat ein kluger Mensch einmal gesagt, schreiben ihre Werke an die Wände ihrer Häuser. Brigitte Klesse und Gisela Reineking von Bock mit ihren jungen Mitarbeitern Gabriele Lueg und Gerhard Dietrich kann man für diese Publikation nur danken.

Barbara Mundt

Zur Eröffnung lagen als neue Schriften vor:

B. Klesse, *Museum für angewandte Kunst — Querschnitt durch die Sammlungen*, Köln 1989.

Mehrere Autoren, *Museum für angewandte Kunst Köln — Ein Wegweiser von A—Z*, Köln 1989.

Museum für angewandte Kunst Köln (Reihe museum, Westermann), Braunschweig 1989.

G. Lueg, *Design* (Bestandskataloge XI). Köln 1989.

Rezensionen

JÖRG TRAEGER: *Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes*. München, Prestel-Verlag, 1986. 240 S. mit 5 Farbtafeln und 136 Schwarzweißabbildungen. DM 48,—.

Dauids Bild des ermordeten Marat ist das bekannteste Werk des Künstlers und eines der berühmtesten Gemälde der Kunstgeschichte. Und es ist selbst in der Bilderflut des heutigen Kulturbetriebes eines der wenigen Kunstwerke geblieben, die den Betrachter unmittelbar betroffen machen. Das spektakuläre Attentat Charlotte Cordays auf Marat am 13. Juli 1793 und Dauids Bild sind immer wieder Gegenstand von Kunst und Literatur (dazu zuletzt *Bonnet*; s. Anhg.), Geschichtswissenschaft und Kunstgeschichte gewesen. Unter den älteren Veröffentlichungen hat Klaus *Lankheits* Werkmonographie dank Beobachtungsintensität, Problembewußtsein und sprachlicher Sensibilität bleibendes Gewicht. In letzter Zeit sind verstärkte Interpretationsanstrengungen vor allem zu Dauids Kunst vor und während der Revolution zu verzeichnen. Neben den Monographien von Anita *Brookner* und Antoine *Schnapper* haben besonders Beiträge deutschsprachiger Kunsthistoriker die Diskussion intensiviert (*Bätschmann, Brötje, Feist, Germer u. Kohle, Herding, Kemp, Sauerländer, Stolpe*). Der Bicentenaire der Revolution reicht zur Erklärung dieses Forschungsinteresses nicht aus. Vielmehr haben die Auseinandersetzung mit der Moderne und die Aufarbeitung des 19. Jahrhunderts in allen seinen Kunstäußerungen während der beiden letzten Jahrzehnte den Blick für die Entstehung unserer modernen Welt- und Lebensanschauung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und die Epochenschwelle „um 1800“ geschärft — zunehmend erweist sich

sozusagen das 18. als das eigentliche 19. Jahrhundert. Zudem gibt gerade die Kunst des Frühklassizismus Anlaß zur kritischen Überprüfung kunstgeschichtlicher Methoden. Das Konzept der ästhetischen Autonomie, der tiefgreifende Funktionswandel und die radikale Veränderung rezeptionsästhetischer Strukturen stellen überkommene kunsthistorische Klassifizierungen in Frage; durchaus vertraute Motive und vermeintlich bekannte Stilelemente sind mit ikonographischem Positivismus und herkömmlicher Stilkritik nicht mehr hinreichend zu deuten. Zugleich richtet sich der Blick erneut auf das Einzelwerk als Paradigma.

Nach Philippe Bordes' Publikation über den *Schwur in der Tennishalle* ist nun ein weiteres Hauptwerk Davids Gegenstand einer gut ausgestatteten und reichillustrierten Buchveröffentlichung. Während Bordes' Arbeit vor allem historisch orientiert ist und neben der Geschichte des Bildprojekts Davids keineswegs immer konsequente Entwicklung zum Maler der Revolution nachzeichnet, sucht Traegers Monographie zum einen, Davids Marat-Bild in seiner Einzigartigkeit zu erkennen wie auch in seinem Kontext zu verstehen; „in grenzüberschreitender Betrachtungsweise wird eine Methodik angestrebt, die das Einzelwerk aus seiner Vereinzelnung zu lösen vermag“ (S. 12). Zum anderen wird gefragt, was an Davids Werk für unser heutiges Bewußtsein von Interesse ist. Nach Traeger ist es das in der Revolution konstituierte und in Davids Gemälde artikulierte Bild des modernen Menschen als Staatsbürger.

Der Autor versucht nicht, einen Argumentationsstrang durchzuziehen, der Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk Anfang und Ende aufzuzwingen. Die verschiedenen Aspekte der Interpretation werden nacheinander in 36 Kapiteln erörtert. Die Ausführungen sind vergleichsweise leicht zu lesen und regen, zusammen mit reichem Bildmaterial, übersichtlichem Anmerkungsteil, einer Zeittafel und fünfzehn ungekürzt abgedruckten Quellschriften, den Leser zum eigenständigen Urteil an.

Nach einem Überblick über die Forschungsgeschichte informiert Traeger zunächst über den geschichtlichen Hintergrund des Marat-Bildes. Er referiert die revolutionäre Entwicklung von 1789 bis zum Sommer 1793, richtet dabei den Blick auf Davids Bild des im Januar 1793 ermordeten *LePeletier*, das bei spiegelbildlicher Entsprechung Figurerdarstellung und Komposition des *Marat* vorausnimmt. Er hebt die am 23. Juni 1793 vom Nationalkonvent verabschiedete „Déclaration des droits de l'homme et du citoyen“ der neuen republikanischen Verfassung hervor, deren Konzept der Volkssouveränität und des Staatsbürgers im folgenden wiederholt für die ikonologische Deutung des *Marat* herangezogen wird. Traeger hat sich erneut und mit Erfolg der zum größeren Teil durchaus bekannten Bild- und Textdokumente angenommen, schildert Hergang und Umstände des Attentats und unterscheidet den dokumentierten Tatbestand von der Verherrlichung des Ermordeten in der Ehrung durch das Staatswesen.

Neue Einsichten vermitteln Traegers Ausführungen über die politische Funktion des Marat-Bildes vor dem Hintergrund der Parlamentsarbeit des Konvents nach der Verabschiedung der republikanischen Verfassung von 1793. Entgegen der bisher vertretenen Meinung wird deutlich, daß der Bildauftrag keineswegs einer spontanen Aufforderung an den Künstler aus der Erregung des Augenblicks entsprang, sondern vielmehr einer mit Kalkül inszenierten, staatsrechtlich fundierten und quasi gesetzesartig formulierten öffentlichen Ehrung. Der als unmittelbarer Volkswille von Guirault als Sprecher der außerparlamentarischen Gruppe „Section du Contrat social“ vorgetragene Wunsch, das Bild des Volksvertreters Marat durch Davids Kunst für die Nachwelt zu verewigen,

verhält sich analog zu dem vom Präsidenten verlesenen Antrag der „Section du Panthéon“, Marat die Ehren des Panthéon zu gewähren. Pantheonisierung und bildliche Verewigung aber wurden nach der Verfassung unter die Gesetze gezählt (S. 31 ff.). Dem Auftrag entsprechend machte bei der Übergabe des Bildes an den Konvent „der demokratische Souverän sich das von einem seiner Mitglieder auf Geheiß des Volkes geschaffene Kunstwerk in einem Akt des Parlamentarismus zu eigen“ (S. 44). Es versteht sich, daß der von Traeger rekonstruierte konstitutionelle Rahmen des Bildauftrags zugleich Vorgaben für die inhaltliche Ausrichtung des Gemäldes mit sich gebracht haben muß. Als Konventsabgeordneter und beauftragter Künstler hörte David den Bericht des Abgeordneten Chabot über den Mord an Marat, worin wie in Guiraults Antrag bereits Marat als Märtyrer der revolutionären Verfassung dargestellt wurde. Zwischen dem Verfassungsreferendum und dem Attentat auf Marat wurde ein Zusammenhang hergestellt, wie er ähnlich zwischen dem Votum für die Hinrichtung des Königs und der Ermordung LePeletiers bestand.

Dem konstitutionellen Rahmen und dem parlamentarischen Kontext entspricht die von Traeger rekonstruierte Aufhängung der beiden Märtyrerbilder im Konventssaal, dem ehemaligen Theater des Tuilerienschlosses. In diesem für künftige Parlamente typenbildenden Saal waren die amphitheatralisch ansteigenden Abgeordnetensitze auf ein Podium mit Rednertribüne und Präsidentensitz vor der Mitte der Längswand ausgerichtet. Dort befanden sich die Bilder bis zur Rückgabe an David vor den drapierten Pfeilern zu beiden Seiten des Podiums. Das Bild Marats war zusammen mit seinem Pendant, dem Bild LePeletiers, Bestandteil eines komplexen Programms: Unter den Bildnissen prototypischer antiker Staatslehrer und -helden und im Kontext der Gesetzestafeln mit dem Wortlaut der Menschenrechtserklärung und der republikanischen Verfassung sollten die Bilder der beiden Revolutionsmartyrer das Zentrum des republikanischen Geschehens rahmen, den Parlamentariern als Exempla vor Augen stehen und zur Wachsamkeit mahnen. Traegers Rekonstruktion wird übrigens gestützt durch das Arrangement der Märtyrerbilder in dem gleichzeitigen Projekt eines *Temple à l'Égalité* von Durand und Thibault, das im Architekturwettbewerb des Jahres II den Premier prix erhielt und als Monument national zur Ausführung bestimmt wurde (dazu *Szambien*, S. 85 ff. mit Abb. 63 bis 66; das ikonographische Pendantverhältnis auch im Beitrag von Chevalier, ebenda, Abb. 82 bis 84).

Wiederholt wurde gerade in Hinsicht auf Davids *Marat* diskutiert, wie Reminiszenzen an antike oder christliche Bildtraditionen zu bewerten seien. Was etwa den nach rückwärts gelehnten Oberkörper, den nach hinten gesunkenen Kopf und den kraftlos herabhängenden Arm des Attentatopfers angeht, wird der Ikonograph auf antike oder antikisierende Darstellungen von Trauerzügen mit der Leiche eines gefallenen Helden verweisen und ebenso auf Bildwerke mit Themen aus der christlichen Heilsgeschichte wie Kreuzabnahme, Beweinung oder Grablegung. Doch welche Bedeutung kommt solchen Reminiszenzen zu in einer Zeit, die antike Mythen vornehmlich als Bildungsgut gelten läßt und bis hin zur Zeitrechnung den radikalen Bruch mit der überlieferten christlichen Weltordnung und den universalgeschichtlichen Neuanfang betont?

Willibald Sauerländer, der Davids Bild als „scheinbar ganz triviale Tatortreportage“ (S. 80) versteht, muß mit Nachdruck fordern, „für ein genetisches wie für ein konkret politisches Verständnis der Gestalt des sterbenden Marat ... die Ableitung von christlichen Vorbildern auszuschließen“ (S. 78), wengleich er die heroische „Pose all'antica“ als Gesichtspunkt der Interpretation gelten läßt. Gerade aber in der heldenähnlichen Stilisierung eines an sich hilflosen Mordopfers glaubt Sauerländer ein Paradoxon erkennen zu müssen. Klaus Herding hat Sauerländer widersprochen und, nunmehr mit rezeptions- und funktionsgeschichtlichen Argumenten, die Genese der Marat-Figur aus antiken und christlichen Vorbildern unterstrichen (S. 95 ff.). Der unterschiedlichen sozialen Schichtzugehörigkeit und weltanschaulichen Fundierung der Adressaten entsprechend lasse das Bild verschiedene Rezeptionsweisen zu. Dem ungebildeten, in christlichen

Glaubensvorstellungen befangenen Volk werde — wie ähnlich im revolutionären Marat-Kult — ein messianisch-christlicher, den gebildeten politischen Führungsschichten hingegen ein antikisch-heroischer Marat angeboten (S. 105).

Traeger folgt Herding insoweit, als er die Übernahme antikischer wie christlicher Motive grundsätzlich als gegeben ansieht. Allerdings widerspricht er Herdings Differenzierung nach Rezipientengruppen; lediglich die Abgeordneten seien Davids Adressaten gewesen (S. 76). Diesem Einwand ist erstens entgegenzuhalten, daß der Konventssaal hinter den Schranken und auf den Emporen Zuschauern reichlich Platz bot; nach Traegers Angaben (S. 47) konnten unter Einbeziehung der Anräume immerhin 1400 Personen die Sitzungen verfolgen. Und David selbst übergab das Bild zwar seinen Abgeordnetenkollegen, wandte sich dabei aber zugleich an den von ihnen vertretenen „Peuple“ (Traeger, Quellen, S. 216). Zweitens sei hingewiesen auf die öffentliche Präsentation des *Marat* in Davids Atelier sowie auf die ebenfalls öffentliche Präsentation beider Märtyrerbilder im Hof des Louvre. Auch ist die geplante Verbreitung des *Marat* durch Stichvervielfältigung und andere Reproduktionsformen in Anschlag zu bringen. Nach Traeger ist die Trennung antikischer und christlicher Lesarten „bereits an der Wurzel überwunden“ gewesen, da die Ikonographie des toten Christus wie die des toten Helden von der Darstellung des Meleager-Mythos an spätantiken Sparkophagen abgeleitet sei (S. 66 ff.). Wengleich informativ und motivkundlich plausibel, beweist dies doch nicht mehr, als daß ein antikes Vorbild die Darstellung des toten Christus in der neuzeitlichen Kunst beinflußt hat. Damit ging es in eine eigenständig christliche Bildtradition ein. In Raffaels „Grabtragung“ zum Beispiel wird das antike Heldenmotiv gerade nicht zum Bedeutungsträger in Hinsicht auf den toten Christus. Es ist vielmehr instrumentell eingesetzt, um den Kunstrang des heilgeschichtlichen Ereignisbildes zu steigern. Die Herleitbarkeit eines christlichen Motivs aus einer antiken Wurzel bringt die antiken und die christlichen Elemente in Davids Bild nicht enger zusammen.

Es stellt sich bei solchen Diskussionen die grundsätzliche Frage, ob der revolutionäre Anspruch auf Überwindung der christlichen Weltordnung und Motivanleihen bei der christlichen Ikonographie überhaupt im Widerspruch stehen. Marat soll ja nicht durch motivische Angleichung an Christus nobilitiert werden. Im Verständnis der Revolution trat Marat vielmehr in die messianische Rolle ein, die Christus in der alten Weltordnung ausgefüllt hatte. Und insofern nun Marat der Rollenträger war, konnte auch die einst der Christusdarstellung vorbehaltene Bildformel auf ihn übertragen werden. Es vollzieht sich hier jener revolutionäre Vorgang, den Traeger an anderer Stelle (S. 195) charakterisiert, nämlich „Überwindung der Tradition durch deren Mittel“ und „Indienstnahme durch Anverwandlung“. Wenn die Verwendung der tradierten Bildformel in der Darstellung des ermordeten Marat die Christus-Assoziation zuläßt, so ist es Marat, der Christus „nobilitiert“ und nicht umgekehrt. Man denke an die Eloge des Capitain Morel im umgewidmeten Straßburger Münster (Lankheit, S. 30 f.) und an die Worte des Redners am Fest des Herzens Marats im Palais de Luxembourg: „Jesus war ein Prophet, Marat ist ein Gott“ (ebenda, S. 26). Christus oder besser der Menschenfreund und Revolutionär Jesus, wie er jenseits aller vermeintlichen Verfälschungen durch kirchliche Lehre erschien, konnte als Präfiguration Marats verstanden werden.

Dies führt uns zu einer zentralen These Traegers. Nach ihr besteht die eigentliche, Antikische und Christliche vermittelnde Größe im Entwurf eines neuen Menschenbildes. Dieses Menschenbild des „Citoyen“, des Staatsbürgers, sei theoretisch begründet durch Rousseaus *Contrat social*, dessen Begriff der „religion civile“ auch kultische Überhöhung einschlieÙe. In der 1793 durch den Konvent beschlossenen neuen Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte finde das revolutionäre Menschenbild seinen Ausdruck, und Davids *Marat* habe wesentlichen Anteil an seiner anschaulichen Formulierung. Traeger stützt seine These durch eine ebenso komplexe wie detailscharfe Argumentation. Hier können nur einige Einsichten wiedergegeben werden: Der weltgeschichtliche Neuanfang, den der Ermordete vertritt und zu dem sich der Maler bekennt, werde nicht allein durch den Schriftzug „L'AN DEUX“ im unteren Bereich der Holzkiste betont, sondern zusätzlich durch die Konfrontation eben dieser revolutionären Zeitrechnung mit dem Datum nach dem christlichen Kalender im Brief Cordays, das die Bindung der Mörderin an die alte Ordnung aufzeigt. Daß der republikanische Kalender offiziell fast drei Monate nach dem Attentat eingeführt wurde, hat angesichts dieser bildimmanenten Konfrontation wenig Gewicht. Die Übermalung der Jahreszahl „1793“ ist jedoch m. E. mehr als eine Korrektur im Sinne des während der Arbeit an dem Bild eingeführten Kalenders. Auch hier wird die neue Zeitrechnung bewußt der in ihrer Geltigkeit mitzusehenden alten gegenübergestellt. Die Vorzeichnung (Abb. 50) jedenfalls gibt keinen Hinweis auf die Anbringung der Jahreszahl, und die an die Ecken der Kastenfläche gerückten Zahlenpaare sind ohne die mittige Position des neuen Datums bedeutungslos. Die offensichtliche Verjüngung des immerhin neunundvierzigjährigen Mordopfers deutet Traeger als Hinweis auf die revolutionäre Regeneration aus der Natur. Die Zuwendung der Assignate als Brotspende an die Kriegerwitwe mit fünf Kindern sei zu verstehen als letzte Maßnahme in Marats segensreichem Lebenswerk, als Tribut an die Verteidigung des Vaterlandes und als Würdigung des regenerativen Wirkens der Witwe, die durch ihren Kinderreichtum ihren Beitrag für die Zukunft des Vaterlandes geleistet habe.

Im Hinblick auf das neue Menschenbild entwickelt Traeger zum Brief der Attentäterin in Marats linker Hand eine ikonologische Deutung, die an Sinnfülle frühere Interpretationen bei weitem überbietet. Bekanntlich enthält der auf Davids Bild zu sehende Brief in Abänderung des originalen Textes, in dem Corday um „protection“ bat, die Bitte um „bienveillance“; überdies ist dokumentiert, daß Corday diesen zweiten Brief zwar verfaßt, nicht aber übergeben hat. Sauerländer prangert am Maßstab der „Tatortreportage“ die zweifache Abweichung des Bildes von den Realien des Tathergangs als „Bruch mit der 'vérité'“ an. „Hier schlägt die Bildreportage in die sentimentale Agitation um, die Aufdringlichkeit der parteiischen Hagiographie“ (S. 70 f.). Herding versteht die Umredaktion aus Davids Absicht, die „bienveillance“ des Opfers und die „malveillance“ der Mörderin gegeneinanderzustellen (S. 94).

Traeger wendet sich nicht gegen eine solche psychologische Dialektik, möchte aber „bienveillance“ tiefer verstanden wissen als ethische Kategorie, in der, vorbereitet durch die Philosophie der Aufklärung, Antikes und Christliches zusammenfinden. Die von Cicero unter dem Begriff „benevolentia“ theoretisierte mitfühlende Freundschaft und das christliche Ideal der Nächstenliebe gehen, so Traeger, ein in „eine liebende Ge-

sinnung, welche den Menschen dazu bringt, das Glück seines Nächsten zu wünschen" (S. 98). Der Terminus „bienveillance" in Cordays Brief ist — vor allem, was die Bildzone um Schreibbrett und Ablage angeht — nach Traeger Teil eines von der barocken Emblematik vorgeprägten wechselseitigen Beziehungsverhältnisses von Wort und Gegenstandsdarstellung (S. 136 ff.). Und zwar sei „bienveillance" sozusagen das Motto, das durch die Anweisung auf der Holzkiste im Sinne einer Subscriptio erläutert werde. Entsprechend fänden sich im Bereich zwischen Motto und Subscriptio die Assignate „als wirtschaftliches Sinnbild der Revolution" und das Schreibzeug als Instrument von Marats „staatsbürgerlicher Menschenliebe". Das Motto spiele auf den altruistischen Geist der Verfassung von 1793 und auf das im „Ami du peuple" verkörperte Freundschaftsideal an. „Bienveillance" äußere sich vor allem im bereitwilligen und sanftmütigen Opfertod Marats, dessen Armstellung auch als „Gebärde des Erbarmens" zu verstehen sei (S. 156 ff.). Traegers Hinweis auf die Emblematik zeigt allerdings auch den wesentlichen Unterschied zwischen barocker Bild-Wort-Synthese und Davids Marat-Bild: Die Kunst Davids läßt die wortgebundene Aussage in der Bildlichkeit aufgehen.

Traeger ist, soweit ich sehe, der erste Interpret, der die Erlösungsthematik nicht allein auf Marat, sondern auch auf Corday bezieht und die Mörderin in die Gebärde des Erbarmens einbeschlossen sieht. Traeger erinnert an Davids Worte, nach denen Marat „à son dernier soupir" gezeigt sei, und lenkt unseren Blick zu den blutigen Fingerabdrücken auf dem Bittbrief in der Hand des Opfers. Da Marats Hände ohne Blutspuren seien, der Griff des Tatmessers hingegen blutverschmiert, könnten die Fingerabdrücke auf dem Brief nur von der Mörderin stammen. Davids Bild solle also den Schluß nahelegen, Corday habe Marat den Brief „erst nach vollzogenem Attentat und vor dem Exitus in die Hand gedrückt" (S. 150). Traeger folgert aber nicht, wie seine einen Geschehensablauf rekonstruierende Lesart der Bilddaten vermuten läßt, daß Corday eine implizite Bitte um Vergebung an ihr Opfer habe richten wollen. Vielmehr solle zum Ausdruck gebracht werden, daß Marat selbst an der Schwelle des Todes seiner Mörderin „bienveillance" entgegenbrachte — Ciceronische Benevolentia und christliche Feindesliebe seien eingegangen „in eine höhere, die Todfeindschaft überwindende Brüderlichkeit".

Es ist eine prinzipielle Frage, ob der anschauliche Sachverhalt des Bildes Raum für ein solches, an der kriminalistischen Rekonstruktion von Handlungsabläufen mittels Indizien interessiertes Betrachterverhalten eröffnen will. Steht nicht vielmehr die wohlkalkulierte Betroffenheit des Betrachters einer Plausibilität einfordernden Detailüberprüfung entgegen? Davids Bild vertritt das neue Konzept der Malerei, das seit DuBos entwickelt und von Diderot am eindringlichsten theoretisch gefaßt worden ist: Das Bild will m. E. weniger durch ein Angebot an den schrittweise nachvollziehenden Intellekt überzeugen, als vielmehr überwältigen und überreden, sich an das Sentiment des Betrachters wenden, ihn emotional einstimmen. Die präzise Detailwiedergabe dient dabei primär der Suggestion von Authentizität. Überdies läßt das Bild entgegen Davids erläuterndem Hinweis auf den „dernier soupir" die Vorstellung eines Momentes im Geschehensablauf nicht zu. David zeigt Marat „in einer Befindlichkeit, die sich weder dem Tod noch dem Leben zurechnen, weder als Todesaugenblick noch als Todesstarre verstehen läßt, die außerhalb aller Bedingungen des wirklichen Existenzvollzugs des Menschen liegt und

für die es deshalb keinen Einlösungsbegriff gibt" (Brötje, S. 28). Es geht hier nicht darum, Traegers Inhaltsdeutung zurückzuweisen, sondern eine Argumentation, die sich die von ihm kritisierten Prämissen Sauerländers dann doch partiell zu eigen macht. Wir sehen ja den Brief der Mörderin, der blutbefleckt ist und zugleich an Marats „bienveillance" appelliert. Und wir sehen die blutige Mordwaffe und zugleich das Opfer, dessen Armstellung und Mimik Vergebung und Sinngeißelung zum Ausdruck bringen. Das versöhnliche Moment erschließt sich der unmittelbaren Bildanschauung.

Was die Gewichtung der antiken bzw. christlichen Elemente angeht, so ist auch die besondere kunstgeschichtliche Situation von Davids *Marat* zu bedenken. Einem zeitgenössischen Thema soll überzeitliche Gültigkeit verliehen werden. Zugleich steht Davids Bild am Ende einer Entwicklung, während der die traditionelle Ikonographie ihre Rolle als konventionalisierte, sinnvermittelnde Bedeutungslehre eingebüßt hat und die alte Einheit von Form und Inhalt auseinandergebrochen ist. In dieser Situation können zum einen die einst an bestimmte Gattungen oder Sujets gebundenen Schemata als Kunstformeln neuen Bildthemen unterlegt werden. Zum anderen wird der Inhalt eines Bildes weniger durch ikonographische Konvention als vielmehr durch den jeweils neu gestifteten Zusammenhang unmittelbar verständlicher Figuren- und Gegenstandsdaten oder Gestaltungsmittel bestimmt. In Hinsicht auf die Marat-Figur ist zu fragen, ob nicht die Vermittlung von Antikischem und Christlichem in Davids Bildsprache in der Kunstsituation des Klassizismus vorbereitet gewesen ist. Und zwar, weil in diesem Fall die Vorteile kodifizierter Kunstformeln mit dem Anspruch auf unverschlüsselte Sinnfälligkeit zusammengehen. Lankheit hat bereits anhand einer akademischen Aktstudie angemerkt, daß „diese Pose zum festen Formenschatz der Akademien des späten 18. Jahrhunderts gehörte" (S. 19), sich also aus dem Verwendungszusammenhang des heilsgeschichtlichen Ereignisbildes gelöst und zu einer Kunstformel verselbständigt hat (vergl. auch Davids *Académie* von 1776). Nur handelt es sich in diesem Fall um eine Formel, die unmittelbar sinnfällig — und zugleich voller Pathos — Sterben und Tod zur Evidenz bringen kann. Es ist eine einfache, prägnante, im allgemeinen Erfahrungsschatz fundierte Formel, die die Auflösung der traditionellen Ikonographie bestens übersteht, weil sich — um die Unterscheidung Panofskys zu verwenden — ihre Bedeutung dem Betrachter nicht auf der Ebene ikonographischen Vorwissens, sondern auf der des Phänomensinns vermittelt. Gleiches gilt übrigens für die Erlösergebärde, wie die von Traeger beigebrachten, ebenfalls nicht an christliche Themen gebundenen Bildbeispiele (Abb. 109 bis 112) belegen. Anders ausgedrückt: Das Bild schließt, je nach politischem Standort und Bildungsgrad, Assoziationen des Antikisch-Heroischen und des Christlich-Messianischen nicht aus — dies wäre vor dem Hintergrund der abendländischen Bildtradition auch kaum möglich. Aber der Betrachter bedarf zum Verständnis des Bildes nicht des Wissens um das eine oder das andere. Denn dieses Wissen intensiviert nicht das, was ohnehin sofort sympathetisch erkannt wird.

Traegers Schilderung des historischen Tathergangs hat noch einmal bestätigt, daß die in Frottis-Technik gemalte Zone oberhalb der Marat-Figur in keinem Fall aus den Gegebenheiten des Tatorts erklärt werden kann. Traeger sieht, wie vor ihm schon Lankheit, in der frottierten Zone ein rein malerisches Mittel, durch einen Grund von unwägbarer Tiefe die Präsenz des Dargestellten zu steigern und das Situationale in die Sphäre des Erhabenen und überzeitlich Gültigen zu führen. Man sollte aber zudem bedenken, daß ein frottiertes Hintergrund nicht allein Bildwert, sondern auch

Gattungsmerkmal sein kann. In Hinsicht auf die Kunst Davids hat Matthias Bleyl unterschieden zwischen mimetischem und ästhetischem Frottis. Das mimetische Frottis steigert durch pastosflockige Primamalerei die stoffliche Illusion amorpher Bildgegenstände; für unsere Überlegungen ist es ohne Bedeutung. Das ästhetische Frottis hingegen dient als Untermalung, die Figuren und Gegenständen, vor allem aber farblich einheitlichen Hintergründen eine vibrierende Grundierung gibt. Hierbei jedoch werden offizielles und inoffizielles Porträt klar unterschieden: Beim offiziellen Porträt ist das Frottis kaum wahrnehmbares Hilfsmittel zur Differenzierung von Oberflächenwirkungen, das inoffizielle Porträt hingegen kennzeichnet ein deutlich sichtbar frottierter Hintergrund, einheitlich im Farbwert, mit pastosem Farbmateriale bei abkürzender Malweise. In diese Gattungssystematik scheint Davids Bild nicht zu passen. Obwohl für eine öffentliche Ehrung bestimmt, zeigt es doch einen Privatporträts ähnlichen Hintergrund. Bleyl erklärt Davids Bild deshalb zu einem Sonderfall des offiziellen Porträts (S. 147 ff.), bei dem aus Zeitgründen Unter- und Ausmalung des Hintergrundes in einem Arbeitsgang erfolgt seien; das sichtbare Frottis habe der Künstler sozusagen in Kauf nehmen müssen. Davids *Marat* ist m. E. kein Sonderfall des offiziellen Porträts, sondern überhaupt ein Sonderfall, der die überragenden Gattungsspezifika zwar voraussetzt, sich einer Klassifizierung nach privat oder öffentlich jedoch entzieht. Gerade Traegers ikonologische Interpretation, die so nachdrücklich den Verfassungsgedanken und das Konzept der Volkssouveränität verfolgt, macht deutlich, daß Davids Bild einer Phase im Bewußtsein der Revolution entspricht, in welcher der Antagonismus von Individuum und Kollektiv, von Privatheit und Öffentlichkeit als überwunden galt. Es erscheint demnach nur folgerichtig, daß an einem großformatigen, für die staatliche Ehrung und kollektive Erinnerung geschaffenen Bild eben jene Technik der Hintergrundausmalung begegnet, die nach herkömmlicher Klassifizierung dem kleinformatigen Privatporträt, insbesondere dem unter Künstlerfreunden ausgetauschten, angemessen war. Man könnte im Falle des *Marat*-Bildes also von einem „semantischen Frottis“ sprechen.

Die Aufhebung des Gegensatzes von Privatheit und Öffentlichkeit könnte sich, über solche Gattungscharakteristika hinaus, als eine wesentliche Bildaussage von Davids *Marat* erweisen, unter die sich verschiedene Aspekte von Traegers Deutung subsumieren ließen. Denn eben jene Bilddaten, die individuelle und alltägliche Lebensumstände im häuslichen Bereich zeigen, verweisen zugleich auf das Gemeinwesen und das durch dieses veranlaßte kollektive Gedenken: Die häusliche Situation des in seiner Badewanne Linderung suchenden Kranken widerspricht nicht dem Porträt des Staatsmannes für den Versammlungsraum. Die intime Nacktheit des Badenden ist zugleich heroische Nacktheit des Geehrten. Die grüne Decke aus dem persönlichen Besitz des Ermordeten — ihr Grün ist „die einzig klare Buntfarbe in Davids 'Marat'“ (S. 106) — bringt die spezifische Konventsfarbe, die auch die Ausstattung des Sitzungssaals bestimmte, in die häusliche Umgebung des Badenden. Und eben zusammen mit der grünen Decke wird ein anderer Haushaltsgegenstand, nämlich das über die Wanne gelegte Schreibbrett, zum sozusagen offiziellen Amtstisch. Ineinsgeltung von Privatheit und Öffentlichkeit, dieses Thema von Davids Gemälde findet seinen prägnantesten Ausdruck in Wortlaut und Bildort des Schriftzugs „A Marat. David. L'An Deux“. Eine Interpretation, die den Schriftzug ausschließlich gegenständlich-mimetisch als eine auf das Brett der Holzkiste gemalte oder in dieses eingegrabene Inschrift verstanden wissen will (Traeger, S. 111 ff.; zuletzt auch Brötje, S. 28), unterbietet womöglich die Komplexität der Davidischen Erfindung. Der Schriftzug nennt in der Form einer Widmung den im Bilde dargestellten Marat als Bewidmeten und den Maler David als Widmenden, dazu das Widmungsjahr. Für den Widmungscharakter des Schriftzugs ist der Ort des Textes auf der Malfläche unerheblich. Wenn allerdings die Holzkiste so ins Bild gesetzt wird, daß ihre Frontfläche mit der Bildfläche zusammenfällt, und wenn zudem der Text auf der

Bildfläche so plaziert ist, daß er inschriftähnlich mittig im Bereich der Frontfläche der Kiste erscheint, dann entsteht ein Epitaph, ohne daß die Kiste jedoch ihre Rolle als Requisite der Szene aufgibt. Eine solche Angleichung der Kistenfläche an die Bildfläche kennt Davids Skizze zum *Tod des Marat* (Traeger, Abb. 50) noch nicht. David hat die Anschauungsgleichheit von Kistenfläche und Bildfläche überdies dadurch zum Ausdruck gebracht, daß die Holzmaserung in Faux-bois-Technik ausgeführt (S. 165), also nicht gemalt, sondern gleichsam auf der Bildfläche hergestellt ist. In Hinsicht auf diese Bildzone erweist Davids Werk sich als Sonderfall in der älteren, gegenstandsgebundenen Malerei, insofern hier ein Gestaltungsmittel zur Erscheinungsbedingung sowohl einer dargestellten als auch einer mit dem Bilde selber gegebenen Realität wird. Dies aber führt uns zu einer anderen Lesart des Schriftzugs. In dem Maße nämlich, wie zwischen der Flächenentbreitung der Kistenfront und der Bildfläche nicht unterschieden wird, kann der Text zugleich auf das Bild in seiner Gesamtheit bezogen werden. Der Name des Bewidmeten ist zugleich Bildtitel, die Jahreszahl zugleich Datierung, die Dedikation zugleich Signatur: die offizielle Ehrung durch das Kollektiv und die individuelle Kunstleistung des Freundes sind identisch.

Es wäre sicherlich lohnend, auf der Grundlage von Traegers Einsichten die beiden anderen Bilder zu diskutieren, die David von Revolutionshelden geschaffen hat. Dabei dürfte sich die Sonderstellung des *Marat* im revolutionären Bewußtsein erweisen. Denn während das Bild LePeletiers in seinen verschlüsselten Bildzeichen und seinem bedeutungsvollen Rückgriff auf den antikisierenden Typus des toten Helden noch Wesenszüge traditioneller Bildsprache zeigt und damit eine wie auch immer zu bestimmende gebildete Oberschicht anspricht, wird mit dem Bilde Joseph Barras der individuelle Betrachter ohne sichtbare politische Implikationen durch den erotischen Appell des schönheitlich stilisierten nackten Körpers umworben.

Traegers bewundernswürdig gelehrtes Buch kann innerhalb seines methodischen Rahmens schon jetzt unter die Standardwerke zur Kunst der Französischen Revolution gezählt werden. Es ist zudem allen nichtspezialisierten Lesern zu empfehlen, die den Einstieg in die wissenschaftliche Diskussion der Kunst um 1800 über die Deutung des beispielhaften Einzelwerks suchen.

Michael Hesse

O. Bätschmann: Das Historienbild als „Tableau“ des Konflikts. Jacques-Louis Davids „Brutus“ von 1789. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 39, 1986, 145–162; J.—Cl. Bonnet: *La Mort de Marat*. Paris 1986; Ph. Bordes: *Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David. Le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792*. Paris 1983; M. Brötje: J. L. David, „Der Tod des Marat“. Zur Transzendierungsqualität des Kunstwerks. In: D. Hees u. G. Winter (Hrsg.), *Kreativität und Werkerfahrung. Festschrift für Ilse Krahl zum 65. Geburtstag*. Duisburg 1988, 25–40; A. Brookner, *Jacques-Louis David*. London 1980; P. H. Feist: Jacques Louis Davids Gemälde „Der ermordete Marat“. Zum Realismusegehalt des revolutionären Klassizismus. In: Ders., *Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft. Studien zur Kunstgeschichte und zur Methodologie der Kunstwissenschaft*. Dresden 1978, 78–95; St. Germer u. H. Kohle: From the theatrical to the aesthetic hero. On the privatization of the idea of virtue in David's „Brutus“ and „Sabines“. In: *Art History* 9, 1986, 168–184; K. Herding: Davids „Marat“ als „dernier appel à l'unité révolutionnaire“. In: *Idea* 2, 1983, 89–112; W. Kemp: Das Revolutionstheater des Jacques-Louis David. Eine neue Interpretation des Schwurs im Ballhaus. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21, 1986,

165—184; K. Lankheit: *Jacques-Louis David. Der Tod Marats*. Stuttgart 1962; W. Sauerländer: Davids „Marat à son dernier soupir“ oder Malerei und Terreur. In: *Idea* 2, 1983, 49—88; A. Schnapper: *David. Témoin de son temps*. Fribourg 1980; E. Stolpe: *Klassizismus und Krieg. Über den Historienmaler Jacques-Louis David*. Frankfurt u. New York 1985; W. Szambien: *Les projets de l'an II. Concours d'architecture de la période révolutionnaire*. Paris (ENSBA) 1986.

INGRID HÖPEL, *Emblem und Sinnbild. Vom Kunstbuch zum Erbauungsbuch*. Frankfurt a. M., Athenäum 1987, 320 S.; Geb. DM 88,—.

Daß die wissenschaftliche Forschung zur Emblematik in den vergangenen Jahrzehnten neue Erkenntnisse erbracht hat, ist unbestreitbar. Es entstanden u. a. nicht nur Monographien zu einzelnen Emblembüchern und Autoren, sondern auch übergreifende Studien, in denen Entwicklung, Zusammenhänge und Abhängigkeiten geklärt wurden. Das Buch von Frau Höpel gehört zweifellos zu dieser zweiten Art.

Titel und Untertitel stecken den Rahmen der Untersuchung ab. Und dies, wie durch die Lektüre bestätigt wird, in mehrfacher Hinsicht. „Kunstbuch“ und „Erbauungsbuch“ sind Hinweise auf den behandelten Zeitraum, genauer: zwischen 1531, dem Erscheinen des ersten Emblembuches von Andrea Alciato (1492—1550), und ca. 1658, dem Erscheinen des letzten Buches von Johann Saubert. Neben dieser zeitlichen Einschränkung enthält der Untertitel auch eine inhaltliche Präzisierung: Frau Höpel richtet ihre Aufmerksamkeit vor allem auf den deutschen (nicht nur deutschsprachigen) Beitrag zur Emblematik, besonders auf den protestantischen. Sie sieht „die Emblembücher als Spiegel künstlerischer Entwicklung und kunsttheoretischer Kontroversen“ (224 ff.). Die Studie hat zwei Teile, die Emblembücher zuerst als „Kunstbuch“ und dann als „Sinnbild“ und „Erbauungsbuch“ vorstellen.

Vorläufig noch wird jede Studie zur Emblematik, die nicht Detailfragen lösen will, nicht umhin können, auf den Anfang der Emblematik im technischen Sinn eingehen zu müssen: auf Andrea Alciato. So behandelt auch Frau Höpel im ersten Kapitel von Teil A die Entwicklung vom „Emblem-Epigramm“ zum „Kunstbuch“. Die vier Unterabschnitte (39—66) verfolgen wichtige Stationen der Entwicklung des *Emblematum liber* von Alciato: „erste Verwendung des Wortes“, erste Ausgaben, Wendung zum Kunsthandwerk, das Kunstbuch. Die Spannung zwischen diesen vier Phasen ist größer, als es eine erste Lektüre vermuten läßt. Ich erwähne hier nur die sog. Entstehungsgeschichte des Emblembuches von Alciato. Veranlaßt durch den „Beitrag zur Frühgeschichte des Emblems“ von Vera Sack, „*Glauben im Zeitalter des Glaubenskampfes*, Freiburg (Univ.-bibl.) 1988, 126—149 wird die Diskussion darüber erneut zu führen sein. Vgl. J. Köhler, Warum erschien der „emblematum liber“ von Andrea Alciato 1531 in Augsburg? (Erscheint Ende 1989 in einem Sammelband von Beiträgen anlässlich der Glasgower Konferenz über das European Emblem 1987, im Brill Verlag Leiden).

„Mit dem Emblem entstand in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine hybride Kunstform, die textliche und bildliche Teile enthielt und sie auf bestimmte Weise miteinander verband“, lautet der erste Satz der Einleitung (11) von Frau Höpel. Dreierlei ist daran bemerkenswert: zuerst, daß das Emblem eine hybride Kunstform genannt wird: