

Hubertus Kohle

Antike modern Jacques-Louis Davids Stil im Exil

Man behauptet, daß M. David, als er ins Exil gehen mußte, seinen Schülern verkündet habe, nun werde er seinen Stil ändern und ihnen aus den Niederlanden wahrhafte Farben liefern.¹ Bei dem Zeitgenossen der Restauration, der daran gewöhnt war, in David den hervorragenden Vertreter der klassischen Zeichnung, den streng am plastischen Ideal der griechischen Antike orientierten Anführer der *Ecole française* zu sehen, mußte diese hier von Adolphe Thiers im Jahre 1824 kolportierte Ankündigung großes Aufsehen erregen, bekundete der Maler damit doch seinen Willen, vom Königsweg der hohen Kunst abzuweichen und sich der Heterodoxie des nur Materiellen zu verschreiben. Für unsere Fragestellung ist sie deswegen interessant, weil sie einen Zusammenhang zwischen Exilierung und Stilwandel herstellt, einen Zusammenhang allerdings, der in diesem Beitrag als ein sehr viel vermittelterer erscheinen wird, als es die Bemerkung von Thiers suggeriert.

Sich mit Davids Spätstil zu befassen, galt noch bis vor nicht allzu langer Zeit als ein wenig lohnendes Unterfangen.² Die moderne Kunstgeschichte ging von einer bis auf die Zeitgenossen und die romantische Modernitätstheorie zurückzufolgenden Exegese aus, die David als den großen *Régénérateur* der französischen Schule begriff, der dann, nachdem er sie von den Dekadenzphänomenen des 18. Jahrhunderts befreit habe, wiederum selber von der Romantik überwunden worden sei. In diesem historischen Gefüge wollte auch sie in den Werken des Brüsseler Exils, die so viel vom revolutionären Pathos etwa des *Hortierschwurs* vermissen ließen und nur noch Antikenpastiches zu liefern schienen, meist nicht mehr als einen sich langsam verschärfenden Niedergang erkennen, gleichsam einen Vorgeschmack auf das, was das spätere 19. Jahrhundert noch alles an degenerierter Salonkunst produzieren würde.³ Anlaß zur Revision dieses Verdiktes konnte zuletzt die große Pariser David-Ausstellung zur Feier des *Bicentenaire* liefern, in der die seit 1816 entstandenen Werke zum ersten Mal massiv, wenn auch nicht vollständig, versammelt waren.⁴ Mit Dorothy Johnsons demnächst zu erwartender Dissertation, in der das Spätwerk einen breiten Raum einnimmt, wird diese Revision einen ersten Abschluß finden. Angesichts post-moderner Aufwertung alles – vermeintlich oder tatsächlich – Kopierten sollte aber darüber hinaus noch einiges zu erwarten sein.⁵

Wenn an dieser Stelle der Zusammenhang von Exil und Stilwandel zu untersuchen ist, so muß zunächst nach den Umständen der Verbannung und dann im weiteren Sinne natür-

lich auch nach dem politischen Menschen David gefragt werden. Mit dem doppelten Makel behaftet, Königsmörder und Anhänger Napoleons zu sein, der auch in den hundert Tagen von des Kaisers ephemeren zweiten Empire nicht von seinem Idol lassen kann, ging David 1816 ins Brüsseler Exil. Er teilte damit das Schicksal von etwa hundertfünfzig Altrevolutionären, die im Anschluß an das vom Bourbonenkönig Ludwig XVIII. erlassene *Loi d'amnistie*⁶ über halb Europa verteilt wurden und die – da sie auch später häufig noch literarisch oder künstlerisch aktiv waren – ein vor allem im Hinblick auf die geistige Verarbeitung der französischen Revolution mentalitätsgeschichtlich hochinteressantes Gruppenphänomen bilden.⁷

Ein Teil dieser Exilanten ließ sich in Brüssel nieder, vom liberalen niederländischen König Wilhelm I. durchaus willkommen geheißen,⁸ von der französischen politischen Polizei vor allem in den ersten Jahren dagegen mißtrauisch beäugt.⁹ Unter den berühmten Agenten der Revolution, die mit David in Brüssel in offensichtlich engem Kontakt standen, sind vor allem Sieyès, der Verfasser der revolutionären Streitschrift *Qu'est-ce que le tiers état*, Barère, ehemals Präsident des Konvents, und Merlin de Douai, der berühmte Jurist der Revolution, zu nennen.

Versucht man, die politischen Aktivitäten Davids zu benennen, so ist es meist nicht ganz einfach, die Tatsachen vom Mythos zu unterscheiden. Festzustellen ist zunächst, daß David solche Aktivitäten wohl aus Angst, des Landes verwiesen zu werden, niemals in den Vordergrund gerückt hat. Konspirative Tätigkeiten sind darüber hinaus in der Exilsituation sowieso nicht zu erwarten, auch wenn die scharfe Überwachung durch die französische Polizei die Furcht davor verrät. Gleichwohl läßt sich eine gewisse revolutionäre Kontinuität in verschiedenen Bereichen ablesen. Zum einen widmete sich der Maler einer intensiven Porträttätigkeit und wählte dabei häufig Personen aus der revolutionären bzw. napoleonischen Vergangenheit, hier sei als Beispiel das eindrucksvolle Dreiviertelportrait des erwähnten Emmanuel Joseph Sieyès genannt. Wird man dabei noch einwenden können, daß David sich eben dem in Brüssel lebenden Kreis der ihm bekannten französischen Landsleute zugewandt habe, ohne daß hierin eine politische Pointe zu erkennen sei, so muß die 1822 fertiggestellte Wiederholung der Kaiserkrönung von 1806 schon eher als ein Bekenntnis zur Vergangenheit aufgefaßt werden (*Abb. 1*).¹⁰ Eine alte, von Davids Enkel in seinem großen Davidbuch niedergeschriebene Legende behauptet zudem, der Künstler habe die Replik mit der aufschlußreichen Signatur »David faciebat in vinculis. Bruxelles 1822« versehen,¹¹ aber wie gesagt, hier werden wir uns schon im Bereich des Mythos befinden, der – wie gleich zu zeigen sein wird – Davids Treue gegenüber der revolutionären Vergangenheit über die Maßen betont. Auch der Hinweis auf den Briefwechsel mit einigen napoleonisch orientierten oppositionellen französischen Restaurationsintellektuellen, in denen es um weitere Bilder mit Napoleon verherrlichenden Stoffen geht, ist kein eindeutiges Indiz.¹² Denn es könnte sich dabei nur um von außen an ihn herangetragene Vorschläge handeln, da er selbst sich aus den erwähnten Gründen in den erhaltenen Briefen nie explizit äußerte. Unmißverständlich ist dagegen seine Weigerung, offiziell beim französischen König Abbitte für die Vergangenheit zu leisten, um dadurch die Erlaubnis zur Repatriierung zu erhalten. Obwohl er dazu von seinen Schülern und insbesondere von Antoine Gros immer wieder gedrängt wurde, ließ er sich zu einer solchen Tat nicht verleiten. Vielmehr verlangte er, daß man, wolle man ihn wieder in Paris begrüßen, das Dekret, das zu seiner Exi-

lierung geführt habe, durch ein weiteres Dekret aufheben müsse.¹³ Es ist leicht einzusehen, daß ein solches Verlangen vom französischen König das Eingeständnis politischen Fehlverhaltens, wenn nicht persönlicher Ungerechtigkeit einklagte und daher von vornherein keine Aussicht auf Erfolg hatte.

Deutlich schärfer profiliert erscheint Davids politische Disposition im Bild, das Zeitgenossen der Restauration von ihm zeichneten. Darin wurde das Revolutionäre sowohl im Künstlerischen wie im Politischen akzentuiert: Im Kampf zwischen legitimistischen Konservativen und oppositionellen Liberalen wurde der Maler zum Bezugspunkt und Bannerträger der Progressiven. Diese stellten ihn dar als Reformator einer im Sumpf des moralisch verkommenen Königtums am Ende des 18. Jahrhunderts versunkenen Malerei ebenso wie als überzeugten Revolutionär, der im Unterschied zu vielen einfachen Mitläufern an die Sache des Fortschritts geglaubt,¹⁴ wenn auch diese mit zuweilen allzu großer Starrheit vertreten habe. Davids Tod am Ende des Jahres 1825 schließlich gab Anlaß zu einem auf breiter Front ausgetragenen ideologischen Streit, der erkennbar zu der in der zweiten Hälfte der 20er Jahre sich zuspitzenden Unterwanderung der bourbonischen Herrschaft unter dem als reaktionär verschrieenen Karl X. beigetragen hat.¹⁵ Dabei wurde ganz selbstverständlich Davids revolutionäres Bewußtsein auch für sein Exil in Anspruch genommen. Charakteristisch dafür ist der Hinweis, daß er die Bitte Wellingtons um ein Portrait brüsk abgelehnt habe, weil dieser an Frankreichs Niederlage beteiligt gewesen sei,¹⁶ und daß er aus Patriotismus das Angebot des einst feindlichen Preußen zurückgewiesen habe, als Leiter der künstlerischen Angelegenheiten nach Berlin zu kommen.¹⁷ Aufschlußreich sind in gleichem Maße die vielen, nicht weiter belegbaren Anekdoten, in denen er als später Anhänger Robespierres erschien, der noch immer die Hinrichtung Ludwigs XVI. guthieß.¹⁸

Dies alles sind Indizien für eine politische Identität Davids, mehr aber auch nicht. Letztlich wird es darauf ankommen, auch Davids Werke der Spätzeit zu befragen. Und wenn die Antworten, die aus dieser Befragung resultieren, auch noch erheblich weniger eindeutig sind, als die bisher erhaltenen, so werden sie doch vielleicht für den Künstler wie für den Menschen größere Aussagekraft besitzen.

Neben den schon erwähnten Portraits widmete sich David in seinem letzten Jahrzehnt vor allem einer Reihe von Darstellungen mythologisch-anakreontischen Inhalts, die er als guter Klassizist für die eigentlich bedeutenden hielt.¹⁹ Zu einem dieser Werke, dem *Mars von Venus und den Grazien entwaffnet*, möchte ich im folgenden einige Überlegungen anbieten (Abb. 3).²⁰

Es ist wahr, daß viele Bilder des 19. Jahrhunderts ein Nachleben in der Karikatur gefunden haben; die beiden hier gezeigten Persiflagen aber sagen im besonderen Maße auch etwas über die Problematik des Bildes selber aus. Denn wenn insbesondere Andrés zeitgenössisch Davids Mythologie karikierende Lithographie²¹ (Abb. 4), aber auch im Nachhinein noch die Titelcollage des *Pariscopes* (Abb. 5) deren Form und Inhalt krude aktualisieren, so greifen sie die Intention eines klassischen Historienbildes in seinen Grundfesten an. Denn sie konterkarieren ironisierend den Kern dieser letzten großen Komposition des Malers, deren eigentümliche, fast verschoben wirkende idealfreie Präsenz, die im Modus greifbarer Diesseitigkeit dargestellte außerweltliche Szenerie. Wir werden darauf näher eingehen haben.

Die Entstehung von *Mars von Venus und den Grazien entwaffnet*, ein Thema, das in der klassischen, vor allem barocken Ikonographie weit verbreitet war und dem sich vor allem auch Rubens, Davids häufig genannte Inspirationsquelle in den Brüsseler Jahren, mehrfach gewidmet hat, geht bis auf das Jahr 1821 zurück. Das ohne Auftrag ausgeführte Bild war dann Ende 1823 fast fertig. Wie schon die *Sabinerinnen*, stellte der 76jährige David sein von ihm selbst als Abschied an die Malerei bezeichnetes Werk²² in einer *Exposition payante* außerhalb des Salons in Paris aus²³. Es wird zu zeigen sein, daß diese Form der Ausstellung nicht nur aus finanziellen Gründen gewählt wurde, sondern daß sie von entscheidendem Einfluß auf die Wirkung war.

David siedelte die Szene im Götterhimmel vor einer prachtvollen griechischen Tempelfront an, die Figuren sind auf einem dunklen Wolkenteppich plaziert. Mars und Venus sitzen auf einem Empire-Récamier, beide mehr oder weniger unbekleidet, Mars frontal, etwas nach hinten gelehnt und mit ausgestreckten Armen zur Übergabe der Waffen bereit, Venus in einer Rückenansicht und im Begriff, Mars einen den Frieden symbolisierenden Blumenkranz aufzusetzen. Gegenüber der ersten Planung des Bildes (*Abb. 2*) hat David bei der Venusfigur die gravierendsten Änderungen vorgenommen. Rechts dahinter dann befinden sich die zunächst gar nicht vorgesehenen drei Grazien, die mit dem Abtransport der Waffen beschäftigt sind bzw. eine Schale mit Getränk oder Balsam herantragen. Im Vordergrund zudem ein kecker Amor, der, wie in der ikonographischen Tradition üblich, Mars die Sandalen auszieht.

Auf das Publikum wirkte David mit dieser und einigen anderen seiner Mythologien vor allem durch die intensive Farbigkeit, die häufig – es sei an die zu Beginn zitierte Passage Thiers' erinnert – auf den Einfluß des *genius loci* seiner neuen niederländischen Umgebung und, wie erwähnt, auf Rubens zurückgeführt wurde,²⁴ die aber auch schon früher, bezeichnenderweise im wesentlichen beschränkt auf die Bilder mit mythologischen Themen, zu beobachten ist. Man denke an das schon vorrevolutionäre *Paris und Helena* (*Abb. 7*), insbesondere aber an die bizarre Verbildlichung der Geschichte von *Sappho und Phaon* aus dem Jahre 1809 (*Abb. 8*). Letztere besticht, ähnlich wie *Mars und Venus*, durch eine brillante, teilweise in den Kontrasten gewagte, richtiggehend bunte Lokalfarbigkeit, hat aber genau wie dieses Bild sicherlich weniger mit Rubens und dem flämischen Kolorismus als viel mehr mit den Farbwirkungen der vorklassizistischen französischen Malerei zu tun.²⁵ Das Neuartige des Davidschen Vorgehens wurde aber besonders in seiner Neigung vermerkt, auf Idealisierung nicht nur zu verzichten, sondern manche Figuren ausgesprochen häßlich darzustellen, ein Faktum, das immer wieder auf Kritik stieß. Dabei verwies man vor allem auf die tatsächlich höchst diesseitig grinsende Grazie rechts, die Schild und Bogen ihres Herrn hält. In seiner Direktheit schien ihr Blick dem eines flämischen Mädchens zu entsprechen,²⁶ und die Figur konnte man als unmittelbare Anlehnung an den caravagesken Amor aus dem 1817 vollendeten *Amor und Psyche* begreifen, dessen libertiner, um nicht zu sagen lüsterner Gesichtsausdruck seinerzeit auch schon zu großer Verunsicherung der David-Gemeinde geführt hatte.²⁷

Somit steht der unverkennbare Naturalismus in eigentümlichem Kontrast zu der überirdischen Situierung der Szenerie. Er wirkt sich nicht nur punktuell aus, an den Stellen, die auch den genannten Kritikern ins Auge gesprungen sind, sondern strukturell als eine Art Detailrealismus, der etwa dem Mars eine fast aufdringliche Nähe vermittelt,²⁸ eine Nähe,

die durch eine an Canova erinnernde Oberflächenvirtuosität in der Behandlung des Inkarnates erzeugt und durch die das Geschlecht verbergenden Tauben eher verstärkt als vermindert wird. Wenn Davids Schüler Lesieur schreibt, er habe in Mars und Venus die Natur selbst erblickt,²⁹ dann mag man das noch für Topik halten. Bei einem anderen Schüler heißt es, der Kriegsgott sei ihm bei der Betrachtung aus dem Bild heraus entgegengekommen und er fügt hinzu: »Raphael hat charmante und göttliche Jungfrauen und Göttinnen gemalt, David, der Thronfolger unter den Künstlern, malt wirkliche Götter und Göttinnen.«³⁰ Mit diesem geistreichen Vergleich zwischen dem Heros der klassischen Schule und seinem aktuellen Statthalter wird der Unterschied auf den Begriff gebracht. War es Raphael gelungen, im Zuge seiner Idealisierungsarbeit den Produkten der menschlichen Imaginationskraft den Status der Transzendenz zu geben, so drehte David gewissermaßen den Spieß um und holte die Götter auf den Boden der Wirklichkeit, dahin, wo sie – salopp formuliert – eigentlich ja gar nichts zu suchen hatten. Er nahm damit gleichsam in invertierter Form die von Klaus Herding für den *Tod des Marat* (Abb. 6) beschriebene Verschränkung von Klassizität und Empirie wieder auf,³¹ indem er nicht mehr wie dort das Menschliche ikonisierte, sondern, andersherum, das Göttliche naturalisierte. Wenn er bei seinem revolutionären Hauptwerk dem bislang Untergeordneten auf diese Weise den Status des Historienbildes gab, so zog er hier das noble Thema in die Sphäre des Genres herunter, natürlich ohne dabei auf den Ausstattungsapparat der klassischen Historie zu verzichten.³² Dieses Phänomen wurde im Ausstellungslokal der Pariser Rue Richelieu auf das prägnanteste anschaulich. Hier war nämlich auf ausdrücklichen Wunsch des Künstlers eine regelrechte Wohnsituation erstellt, die die Diesseitigkeit der mythologischen Vision Davids noch verstärkte.³³ Der quadratische Raum war in dunklem Grün ausgeschlagen, mit Möbeln versehen und vor allen Dingen – auch darin wieder vergleichbar mit der Ausstellungsumgebung der *Sabinerinnen*³⁴ – mit einem Spiegel ausgestattet, der es dem Betrachter erlaubte, beim Eintreten das gespiegelte Bild zu erblicken. »In diesem stilvollen Gemälde lädt der Künstler den Betrachter ins Wohnzimmer der homerischen Götter ein.«³⁵ Mit dieser Bemerkung trifft der Kritiker genau das, was David selbst bezweckt hatte.³⁶ Er verweist auf eine gleichsam säkularisierte Form der Antikenaneignung, in der letztlich die beschriebenen Tendenzen der aktualisierenden Evokation nichts anderes zu leisten vermögen, als deren Irrealität und Geltungslosigkeit zu bezeugen. Das vom Bild eingeklagte reflexive Verhältnis des Betrachters zum dargebotenen Stoff wurde im Spiegel im wahrsten, dann aber natürlich auch im übertragenen Sinne vermittelt. Diese These bedarf der weiteren Begründung.

Bei allem Naturalismus der Darstellung ist nämlich festzuhalten, daß die Handlungen des Bildpersonals jegliche Selbstverständlichkeit verloren haben – hierin sehe ich einen ästhetisch vermittelten Hinweis auf die Artifizialität des Mythos als solchen. Die Figuren präsentieren sich dem Betrachter mindestens so sehr, wie sie sich der erzählten Situation aussetzen. In der aktuellen Rezeptionssituation der Ausstellung, in der das Bild dem Betrachter im Spiegel entgegentrat, wurde diese Präsentationshaltung in der Verdoppelung nur um so deutlicher. Einen untrüglichen Hinweis darauf kann man darin erblicken, daß gleich drei der insgesamt sechs dargestellten Personen aus dem Bild heraus bedeutend, d. h. auf den Inhalt des Mythos hinweisend und in nicht mehr einfach erlebend den Betrachter anschauen und ihn damit zum Voyeur einer simulierten Realität machen, einer Realität, die sich so aufdringlich im klassischen Historienbild nie hätte darstellen können: die

linke Grazie, die damit auf den von ihr auch nicht mehr wirklich getragenen, sondern – ähnlich wie beim Romulus in den *Sabinerinnen* – nur noch auf den Fingerspitzen balancierten Helm des Mars hinweist; die, wie gesagt, allgemeines Ärgernis erregende Grazie auf der Rechten und auch der kleine Amor, der den Zuschauer mit besonderer Insistenz fixiert und geradezu zum Kommentar auffordert.

Es ist schon auf die merkwürdige Tatsache hingewiesen worden, daß David nicht nur hier, sondern durchgehend mit seinen mythologischen Bildern aus dem Brüsseler Exil genau das vermied, was er selbst seinen Schülern und vor allem dem zum Nachfolger gekürten Antoine Gros mit besonderer Eindringlichkeit ans Herz legte.³⁷ »Die Nachwelt«, so David, »ist sehr viel strenger, sie wird von Ihnen schöne Historienbilder verlangen.«³⁸ Anschließend nennt er Beispiele für erstrebenswerte Themen: Themistokles, der die mutige Jugend Athens zur Seeschlacht gegen die Perser aufruft, den heroischen Mutius Scaevola oder Regulus bei den Karthagern, alles klassische *exempla virtutis*, Stoffe, die er in den Brüsseler Bildern und insbesondere im *Mars und Venus*, das ja gerade nicht den Beginn, sondern das Ablassen vom Kampf thematisiert, nicht wählt.³⁹ Davids komplexe persönliche Situation findet sich in dieser Paradoxie genau so aufgehoben wie in der ästhetischen Problematik seiner Bilder. Er empfahl seinem alter ego in Frankreich politische Stoffe – denn nicht anders wird man diese deuten können, wenn man weiß, mit welcher Aggressivität die liberale Restaurationsintelligenz alles Heldenmütige der Vergangenheit gegen die Lethargie der reaktionären Gegenwart evozierte⁴⁰ – und definierte damit, wenn man so will, seine eigene Aufgabe in der erdachten, wenn auch faktisch zerstörten Kontinuität der revolutionären Tradition. Entsprechend reflektierte er mit *Mars und Venus* seine eigene tatsächliche Marginalisierung und Einflußlosigkeit, und zwar speziell im Kontrast zu dem, was er in einem Moment der Revolution zu leisten gewußt hatte, der virtuell in eins fiel mit den größten Momenten der vorbildhaften Antike und der noch immer gesättigt war vom Glauben an die Eschatologie der Geschichte.

Will man den Stellenwert des Davidschen Spätwerks genauer bestimmen, so kommt man nicht darum herum, sein Verhältnis zu der neuen Generation der romantischen Maler mit zu bedenken. Es war nicht so eindeutig ablehnend, wie die Literatur normalerweise suggeriert. In diesem Zusammenhang wäre besonders nach dem, allerdings nur spärlich belegten, Verhältnis zu Géricault zu fragen, der sich selbst als Fortsetzer der Errungenschaften seines Idols David verstand. Immerhin waren auch einige der an ästhetischen Problemstellungen interessierten progressiven Intellektuellen der »generation of 1820« (Alan Spitzer) an dieser Frage interessiert. So kommt etwa Augustin Jal in seiner Kritik des epochalen Salons von 1824 zu der erstaunlichen Schlußfolgerung, daß David, wenn er nur aus dem Brüsseler Exil nach Paris zurückkehren könnte, sich wohl an die Spitze der Romantiker stellen würde.⁴¹

Aber auch unabhängig davon wird man bei der geforderten Kürze folgende Schlüsse ziehen können: Davids Exilsituation fand sich zweifach auch in seiner Kunst reflektiert. Einmal – und das wohl noch am ehesten in direktem Bezug zu seiner persönlichen Lebenssituation – in seiner Themenwahl, die sich negativ auf das beziehen läßt, was er selbst zur Rolle des Künstlers in der Gesellschaft formuliert hatte. Zum andern aber, wenngleich in vermittelterer Form, in der Art seiner Antikenaneignung, mit der er – wenn auch im An-

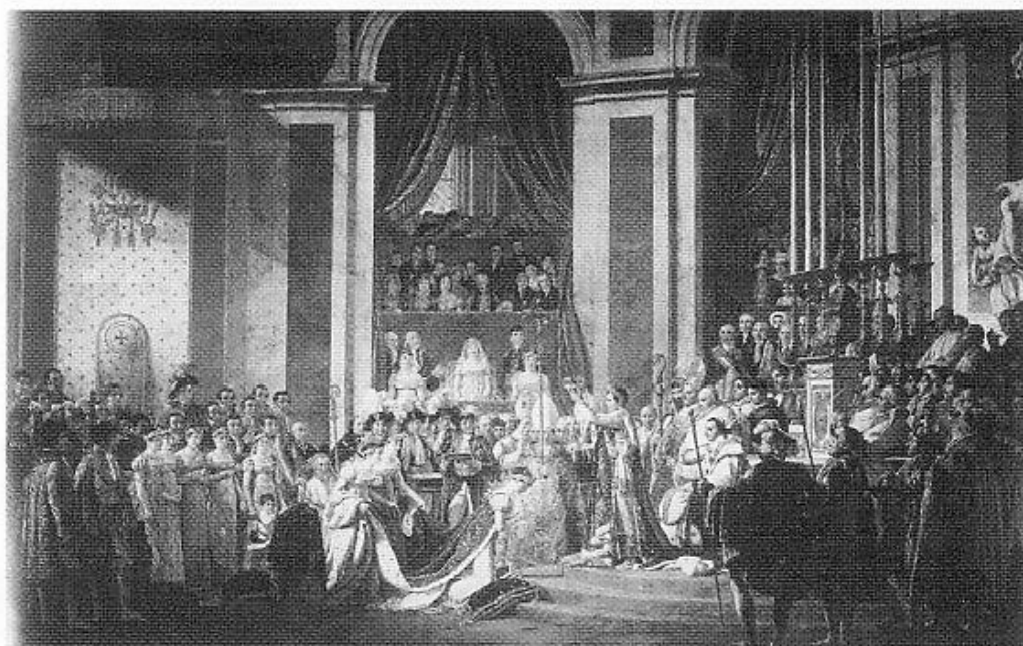
schluß an solche nachrevolutionären Werke wie die *Sabinerinnen*⁴² und *Sappho und Phaon* – seine eigene Position als Verkünder des klassischen Virtus-Ideals problematisierte und zudem darüber nachdachte, welchen Status der antike Stoff in der Gegenwart der Moderne nur noch haben konnte.⁴³

Anmerkungen

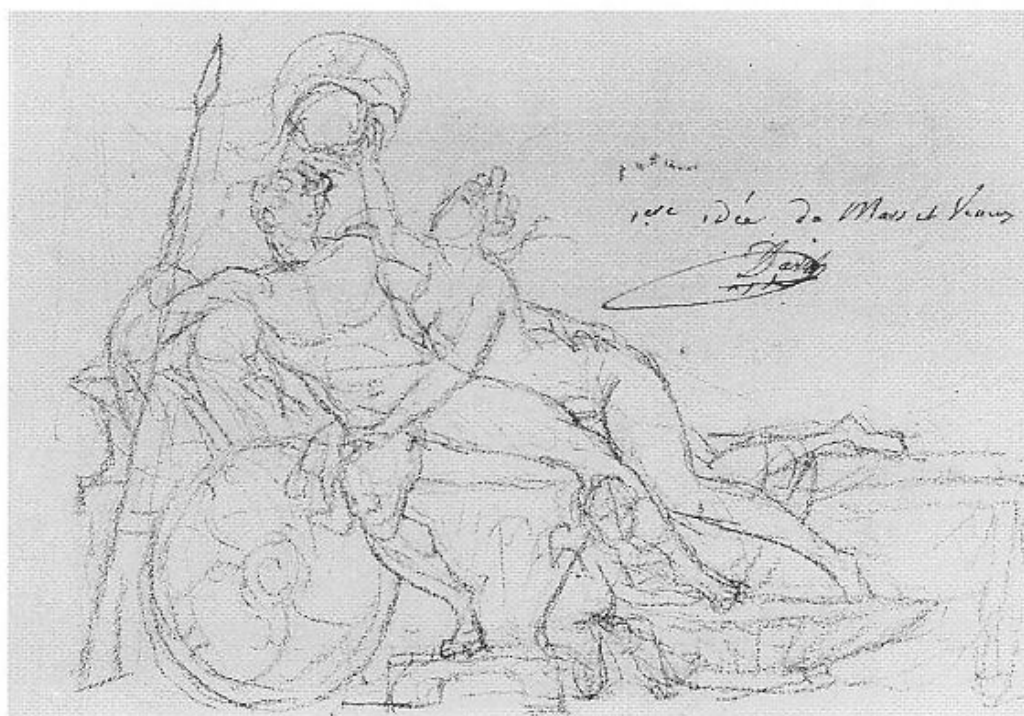
- 1 «On prétend que lorsqu'il fut exilé, M. David annonça à ses élèves qu'il allait changer sa manière et leur envoyer des Pays-Bas de la véritable couleur.» (A. Thiers, *De M. David et de son dernier tableau*, in: *Revue Européenne*, 1824, S. 335-339. Hier nach P. L. Jacob, *David et son école jugé par M. Thiers en 1824*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1873, S. 303).
- 2 Klassisch beispielsweise das Urteil bei W. Friedländer. *David to Delacroix*, Harvard U.P. 1952, S. 21 und vor allem S. 32.
- 3 Wenn dieses Argument als solches auch sicherlich nicht falsch ist, so kommt es meines Erachtens auf eine historische Bewertung des Phänomens an, in der dessen qualitative, wenn nicht gar moralische Beurteilung keine Rolle spielt.
- 4 *Jacques-Louis David. 1748-1825*, Katalog der Ausstellung Paris/Versailles 1989/90, vor allem S. 513 ff. Es fehlte leider ein Hauptwerk wie das in Cleveland aufbewahrte *Amor und Psyche*.
- 5 Als historische Einführung in die Spätphase von Davids Werk bis heute unübertroffen das betreffende Kapitel in: L. Hautecœur, *Louis David*, Paris 1954.
- 6 Zum historischen Zusammenhang vgl. etwa: A. Jardin/A.-J. Tudesq, *La France des notables*, Bd. 1: *L'évolution générale 1815-1848* (Nouvelle Histoire de la France contemporaine, 6), Paris 1973, S. 39.
- 7 Vgl. hierzu S. Luzzato, *Il terrore ricordato*, Genua 1988 und demnächst: G. Gersmann, *Die Schuldigen bestrafen? Das Schicksal der Régicides in der Restauration*, in: G. Gersmann/H. Kohle (Hrsg.), *Trauma oder Utopie. Die Auseinandersetzung mit der französischen Revolution in der Zeit der Restauration*, Wiesbaden 1993.
- 8 In einem noch nicht allzu lange bekannten Dokument äußert sich David selbst sehr anerkennend über die aufgeklärte Form der von Wilhelm gepflegten Regierungsführung (vgl. H. Redman/B. Webber, *Louis David à Bruxelles. Document inédit*, in: *Revue des deux mondes*, 1960, S. 526-530. Allgemein zu den französischen Exilanten in Belgien: L. Antheunis, *De Verbannen conventieleden en koningmooreders in België*, in: *Bijdragen tot de Geschiedenis bijzonderlijk van het oud Hertogdom Brabant*, 2, 1950, S. 24-53).
- 9 D. W. Dowd, *Louis David et le gouvernement des Pays-Bas. Documents inédits sur le second Sacre de Napoléon*, in: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1955, S. 144-159; Kat. *David*, op. cit. [Anm. 4], S. 513-522. Allgemein: Ernest Daudet, *La police politique. Chronique des temps de la Restauration d'après les Rapports des Agents secrets et les Papiers du Cabinet noir 1815-1820*, Paris 1912.
- 10 Zur politischen Brisanz dieses Bildes vgl. D. W. Dowd, op. cit. [Anm. 9]. David hatte das Bild schon 1808 begonnen, dann aber liegen gelassen.
- 11 J. L. J. David, *Le peintre Jacques Louis David. 1748-1825. Souvenirs et documents inédits*, Paris 1880, S. 582.
- 12 Vgl. etwa Brief von Vieillard an David, Ecole des Beaux-Arts, Paris, Ms. 318, Nr. 67; Antoine Béraud an David, *ibid.*, Ms. 323, Nr. 8 f.
- 13 Vgl. insbesondere J. L. J. David, op. cit. [Anm. 11], S. 599 ff.
- 14 Dieses Bild wird vor allem von A. Th. (wohl Antoine Thideau deau, ein Mitexilant Davids in Brüssel) entworfen (*Vie de David*, Paris 1826).
- 15 Vgl. hierzu H. Kohle, *Der Tod Jacques Louis Davids. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der französischen Restauration*, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunstballe*, 1991, S. 127-153.
- 16 *Tablettes universelles*, 14, 1821, S. 287.
- 17 Etwa A. Th., op. cit. [Anm. 14], S. 141.
- 18 Z. B.: D. und G. Wildenstein, *Documents complémentaires au catalogue de l'œuvre de Louis Da-*

- vid, Paris 1973, Nr. 2004; A. Baron, *Les exilés de Bruxelles*, in: *Revue de Paris* 19, 1830, S. 23. Unmittelbar verständlich auch die folgende Anekdote: Als man David vorschlägt, nach Frankreich zurückzukehren, fragt dieser nach der erwarteten Gegenleistung. Er solle den König dafür portraituren, wird ihm erwidert. Antwort Davids: «L'idée est excellente, envoyez-moi sa tête!» (Amédée Saint Ferréol, *Les proscrits français en Belgique*, Brüssel 1870, Bd. 1, S. 17). Als besonders rauhen Revolutionär, in dessen Brüsseler Atelier sich sogar diejenigen getroffen hätten, die dann später für den Ausbruch der 1830er Revolution in den Niederlanden verantwortlich gewesen wären, stellt M. van de Wiele David in einem kaum beachteten Buch dar (*Bruxelles. Refuge des conspirateurs*, Brüssel 1939, vor allem S. 35 ff.).
- 19 Daneben malt er eine thematisch an Caravaggio orientierte Genreszene (*Die Wahrsagerin*, vgl. hierzu zuletzt H. McPherson, *The Fortune Teller of 1824 or the Elegant Dilemma of David's Late Style*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1991, S. 27-36) und bleibt auch als Zeichner sehr aktiv.
- 20 Auch für dieses Bild ist auf einen Beitrag D. Johnsons zu verweisen, der demnächst in den von Régis Michel herausgegebenen Akten des 1989 im Louvre veranstalteten Kolloquiums zum Gesamtwerk des Malers erscheinen wird.
- 21 Vgl. P. Dorbec, *La peinture française de 1750 à 1820, jugée par le factum, la chanson et la caricature. Deuxième article*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1914, S. 159.
- 22 Brief an Gros aus dem Jahre 1823, in: J. L. J. David, op. cit. [Ann. 11], S. 588.
- 23 Wie immer, kann man sich für die Rekonstruktion der Fakten auf A. Schnapper verlassen (vgl. Kat. *David*, op. cit. [Ann. 4], S. 541 f.).
- 24 Charles Blanc, *Histoire des peintres français au dix-neuvième siècle*, Paris 1845, Bd. 1, S. 198. Vgl. auch die Bemerkungen einiger seiner Schüler, z. B. der Kommentar Degeorges, Ecole des Beaux-Arts, Ms. 318, Nr. 16.
- 25 Vgl. R. Rosenblum, *La peinture sous la Restauration*, in: *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*, Ausstellung Paris und Detroit 1974/75, S. 236.
- 26 So ein Kommentator im *Courrier français* vom 31.5.1824.
- 27 Die Kritik faßt zusammen: E. J. Delécluze, *Louis David. Son école et son temps*, Paris 1855, hier zitiert nach der Ausgabe Paris 1983, S. 369. Vgl. auch: D. Johnson, *Desire Demythologized: David's L'Amour Quituant Psyché*, in: *Art History*, 1986, S. 450-470. Zu Davids Caravaggismus: P. Rosenberg, *David et Caravage*, in: M. Calvesi (Hrsg.), *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, Siracusa 1987, S. 206.
- 28 Chaffèr notiert in seinem Brief an David vom 9.8.1824, er habe «le Dieu de la guerre lui même ressortir de la toile» gesehen (Ecole des Beaux-Arts, Ms. 319, Nr. 20).
- 29 Brief vom 27.5.24. Ecole des Beaux-Arts, Ms. 319, Nr. 20.
- 30 «Raphael a fait des déesses et des vierges charmantes et divines. David, le prince des Arts, fait des dieux et des déesses véritables.» (vgl. Ann. 28).
- 31 K. Herding, *Davids Manat als dernier appel à l'unité révolutionnaire*, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 1983, S. 89-112.
- 32 Vgl. zu diesem Problembereich den brillanten, von der Forschung aber – soweit ich sehe – nicht zur Kenntnis genommenen Beitrag von P. Philippot, *Une nouvelle conscience de l'art*, in: Katalog zur Ausstellung *1770-1830. Autour du néo-classicisme en Belgique*, Brüssel 1985/86, S. 17-26.
- 33 Vgl. Brief von David an Naigeon vom 12.5.1824, in: Kat. *David*, op. cit. [Ann. 4], S. 630, und Brief von Stapleaux an David vom 25.5.1824, Ecole des Beaux-Arts, Ms. 318, Nr. 65.
- 34 Zur Bedeutung des Spiegels für eine Interpretation der *Sabinerinnen* vgl. jetzt: E. Lajer-Burcharth, *David's Sabine Women: Body, Gender and Republican Culture under the Directory*, in: *Art History*, 1991, S. 397-430.
- 35 «Dans ce tableau du style le plus élevé l'artiste transporte le spectateur dans le séjour des dieux d'Homère.» (Ecole des Beaux-Arts, Ms. 319, Nr. 19).
- 36 In einem Brief an Mongez (12.5.1824) schreibt er: «(...) j'ai osé pénétrer jusque dans leur demeure.» (vgl. Kat. *David*, op. cit. [Ann. 4], S. 630).
- 37 Vgl. S. Luzzato, op. cit. [Ann. 7], S. 80 ff. und S. 140 ff.

- 38 «La postérité, mon ami, est plus sévère; elle exigera de Gros de beaux tableaux d'histoire.» (Brief vom 22.6.1820, Ecole des Beaux-Arts, Ms. 316, Nr. 40).
- 39 Zur ikonologischen Dimension des Themas vgl. vor allem: E. Wind, *Pagan Mysteries of the Renaissance*, London 1958, S. 81 ff.
- 40 Vor allem wurde von dieser Seite natürlich die Vitalität der napoleonischen Zeit herausgestrichen (vgl. J. Tulard, *Le mythe de Napoléon*, Paris 1971, S. 43 ff., 53 ff. und besonders J. Lucas-Dubreton, *Le culte de Napoléon. 1815-1848*, Paris 1959).
- 41 *L'Artiste et le Philosophe. Entretiens critiques sur le Salon de 1824*, Paris 1824, S. 11.
- 42 Zu der letztlich ähnlich gelagerten Historienbildproblematik in den *Sabinerinnen* vgl. H. Kohle, *Historienmalerei am Scheideweg. Bemerkungen zu Jacques Louis Davids Sabinerinnen*, in: E. Mai (Hrsg.), *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, Mainz 1990, S. 121-134.
- 43 Das Spätwerk als eine Reflexion über seine künstlerische Vergangenheit zu betrachten, ist ein Ansatz, der auch bei W. Roberts, *Jacques Louis David. Art, Politics, and the French Revolution*, University of North Carolina Press, 1992, S. 188 ff. mit besonderem Nachdruck vertreten wird.



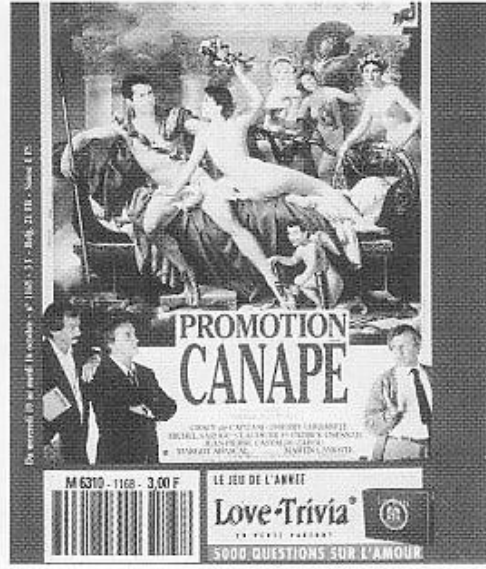
1. Die Krönung des Kaisers Napoleon und der Kaiserin (Replik), 1808/1822
(Versailles, Musée national du château)



2. Vorzeichnung für Mars von Venus und den Grazien entwaffnet, 1821 (?)
(Cambridge, Mass., Fogg Art Museum/Harvard University)



3. Mars von Venus und den Grazien entwaffnet, 1821-24 (Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique)



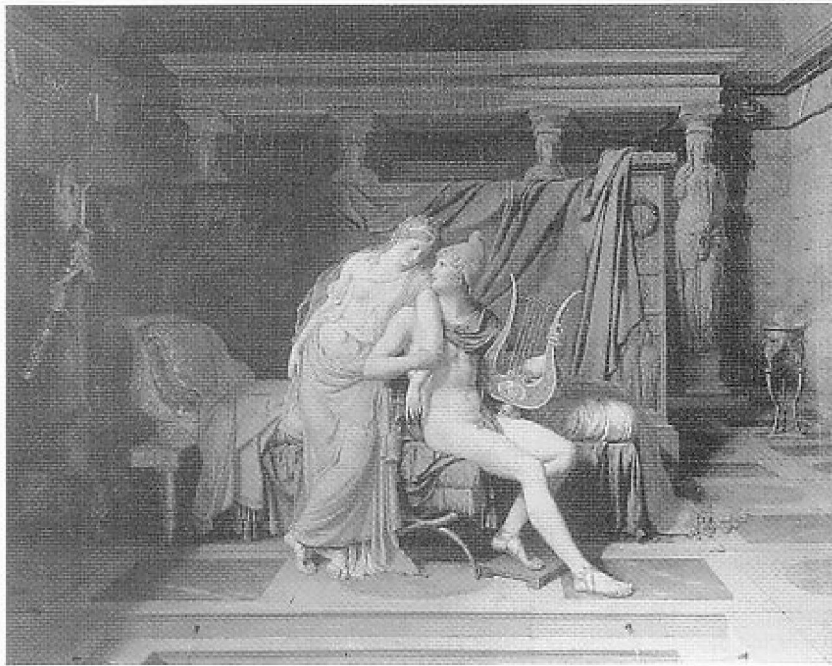
5. Persiflage auf Davids, Mars von Venus und den Grazien entwaffnet, Titelbild des Pariscope vom 10. Oktober 1990



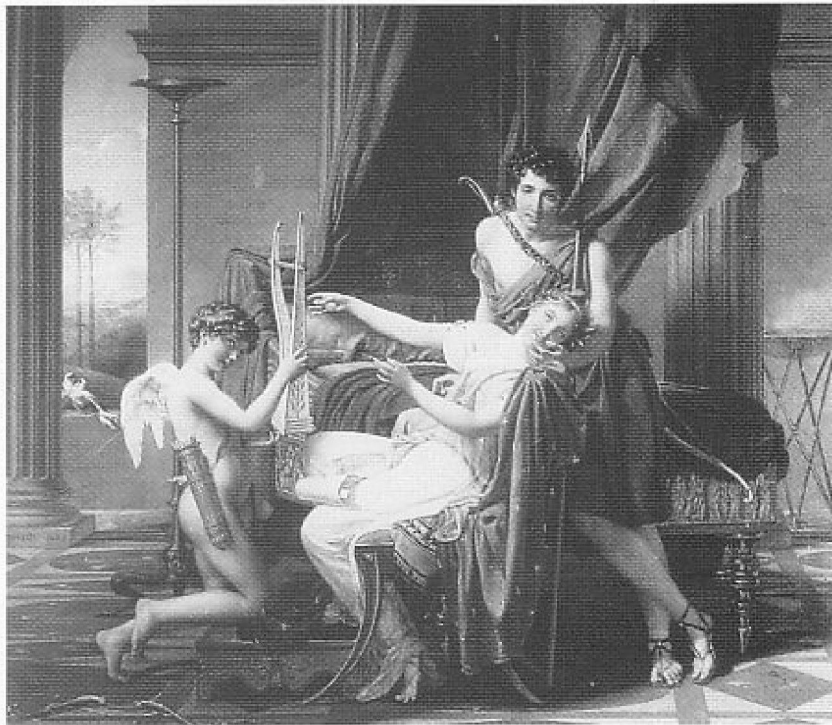
4. Persiflage auf Davids, Mars von Venus und den Grazien entwaffnet, gestochen von André (Paris, Musée Carnavalet.)



6. Der Tod des Marat, 1793 (Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique)



7. *Paris und Helena*, 1788 (Paris, Louvre)



8. *Sappho, Phaon und Amor*, 1809 (St. Petersburg, Eremitage)