

Clemens Klünemann

# Verstörende Vielfalt

Jacques-Louis David und die Inszenierung  
des Politischen – eine Kulturgeschichte  
der Französischen Revolution im Spiegel  
seiner Malerei

Königshausen & Neumann



Clemens Klünemann

—

Verstörende Vielfalt

Clemens Klünemann, 1962 in Soest geboren, studierte Romanistik, Geschichte, Gräzistik, Germanistik und Theologie in Münster, Louvain-La-Neuve und Toulouse. Nach einer mehrjährigen Lehrtätigkeit an der Université de Saint-Étienne ist er Lehrer und Honorarprofessor am Institut für Kulturmanagement der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg.

Clemens Klünemann

# Verstörende Vielfalt

Jacques-Louis David und  
die Inszenierung des Politischen –  
eine Kulturgeschichte der  
Französischen Revolution  
im Spiegel seiner Malerei

Königshausen & Neumann

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2026  
Leistenstraße 7, D-97082 Würzburg  
[info@koenigshausen-neumann.de](mailto:info@koenigshausen-neumann.de)

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier  
Umschlag: skh-sofics / coverart  
Umschlagabbildung: Vorderseite: Jacques-Louis David, *Der Tod des Marat*  
Rückseite: Jacques-Louis David, *Der Schwur der Horatier*

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Druck: docupoint, Magdeburg  
Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-9727-0  
eISBN 978-3-8260-9728-7

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)

[www.ebook.de](http://www.ebook.de)  
[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)  
[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)



# Inhalt

## Prolog

Porträt des Künstlers in revolutionären Zeiten .....	7
1 Frühe Jahre .....	13
2 Die revolutionäre Kunst eines Unpolitischen .....	19
3 Die neue Antike .....	28
4 Die römischen Ursprünge einer Pariser Ikone .....	50
5 Tugend und Trauer: Wird die Leerstelle gefüllt? .....	64
6 Ausweichen nach Nantes, Flucht in die Allegorie .....	83
7 Noch ein Schwur – diesmal nicht in Rom, sondern in Versailles .....	99
8 Tugend und Terror – der heroische Tod Jean-Paul Marats als Opfer für die Republik .....	129
9 Kontroversen .....	147
10 Nach dem Sturm und vor neuen Aufgaben – David auf dem Weg ins Juste Milieu? .....	155
11 Neues Heldentum .....	167

12 Jacques-Louis David im Brüsseler Exil – die neu gewonnene Freiheit .....	179
Epilog	
Die Macht der Bilder – Anschauungen ohne Begriffe.....	191
Literaturverzeichnis .....	
Zeitgenössische Bücher und Quellen .....	195
Literatur .....	197
Bildnachweis .....	201

## Prolog

### Porträt des Künstlers in revolutionären Zeiten

Seine Bilder sind Ikonen der Frankreich und Europa aufwühlenden Jahre zwischen 1789 und 1815; sie halten die Schlüsselmomente dieser ‚Sattelzeit‘ (Reinhart Koselleck) fest und zeigen sie als eine Fortsetzung der heroischen Geschichte Roms, deren quasi natürlicher Erbe das revolutionäre Paris sei. Um dies im Bewusstsein der Betrachter/-innen seiner Bilder zu verankern, schuf der vor 200 Jahren, nämlich am 29. Dezember 1825 gestorbene Jacques-Louis David in seinen Bildern eine nahezu makellose Heroik, welche an die Idealisierung und Vereindeutigung der Wirklichkeit in Hochglanzprospekten oder in manchen Instagram-Auftritten unserer Tage erinnert – oder aber auch an manche Tendenzen zeitgenössischer Kunst, die Thomas Bauer in seinem vor einigen Jahren erschienenen Buch über *Die Vereindeutigung der Welt* und den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt charakterisiert: „Viele Vertreter einer die Moderne überwindenden »Gegenwartskunst« streben entweder mit fundamentalistischem Eifer danach, die Schönheit aus der Kunst zu eliminieren, oder sie versuchen, eine makellose »glatte« Schönheit zu schaffen.“<sup>1</sup>

Es ist diese Makellosigkeit, diese bis ins Detail abgestimmte Komposition seiner Gemälde, welche die Betrachter/-innen an den Bildern Jacques-Louis Davids fasziniert – eine Faszination, die indes leicht getrübt wird, sobald man sich mit dem Leben dieses überzeugten Jakobiners beschäftigt, der sich offenbar im vorrevolutionären Absolutismus ebenso leicht der

1 Thomas Bauer, *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*, Stuttgart 2018, S. 55.

royalistisch-katholischen Themenwelt anzudienen wusste wie später dem imperialen Herrscherkult unter Napoleon Bonaparte. Seine Flexibilität – um nicht zu sagen: wendehälsische Anpassungsfähigkeit – irritiert manche, und ihr entspricht die Vielfalt der von ihm in Szene gesetzten Themen.

Die französische Tradition, Künstlerinnen und Künstler als Zeitzeugen zu sehen und ihre Biographie unter dem Titel „témoin de son temps“ zu schreiben, scheint diese Leben und Werk betreffende Vieldeutigkeit zu entschärfen: Beides gilt eben als zeittypisch, zeitgemäß und der Künstler wird zum exemplarischen Zeugen dessen, was seine Zeit ausmachte. Offenbar trifft auf Jacques-Louis David diese Zeit-Zeugenschaft in besonderer Weise zu, verlangten doch die Jahre zwischen 1789 und 1815 denen, die sie bewohnten, ein erhebliches Maß an moralischer Biegsamkeit ab: Es galt, sich aus dem Absolutismus in die royalistisch-konstitutionelle Phase der Revolution hinüberzuretten und dann nicht kopflos zu werden, als Robespierres *Terreur* die Geschicke des Landes bestimmte. Das darauffolgende Direktorium forderte von den Französinen und Franzosen nur etwas weniger Anpassungsbereitschaft, bis der erste Kaiser der Franzosen für fast 15 Jahre die Inszenierungen von Größe und *gloire* erwartete – und hemmungslos durchsetzte. Am schwierigsten wurde der Schwenk vom untergehenden Empire in den restaurierenden Absolutismus; Jacques-Louis David zwang er ins Brüsseler Exil, aber bis 1815 blieb er ‚zeitgemäß‘ und war in der Sphäre der Kunst, was Charles Maurice de Talleyrand für die Politik darstellte: Überaus anpassungsfähig mit einem feinen Gespür für den Lauf der Zeit.

Hat ein Maler wie Jacques-Louis David seine Kunst und sich selbst diskreditiert, indem er sich in diesen Jahren der

unüberschaubaren und unvorhersehbaren Wechselfälle immer ‚auf der Höhe der Zeit‘ hielt? Trifft auf ihn nicht der Vorwurf zu, nicht nur ein ‚Wendehals‘ zu sein, sondern auch ein Profiteur der jeweils herrschenden Menschen und Gegebenheiten? Die Folge solcher Anpassung sei dann eben die Makellosigkeit seiner Darstellungen, welche sich dem jeweiligen Zeitgeist anpassten und den jeweiligen Auftraggeber idealisierten – seine Kunst sei, so der Vorwurf Ivan Nagels, zur Propaganda verkommen.<sup>2</sup> Das Panorama der Themen Davids ist in der Tat ein Spiegel der politischen Regime im Frankreich der Sattelzeit: Dass er in den 1780er Jahren – also am Vorabend der Revolution – nicht nur religiöse Motive wie *Die Bitte des heiligen Rochus* auf die Leinwand bringt, sondern vor allem Szenen aus der vorchristlichen Antike wie den *Tod des Patroklos*, den *Schmerz der Andromache*, den *Schwur der Horatier* oder den *Tod des Sokrates*, die er voller Licht, Farbe und Emphase inszenierte, war eine Folge seines Rom-Aufenthaltes in der Französischen Académie und Hommage an den *classicisme à la française*, der die Legitimität des Absolutismus in der klassischen Antike verortete. Davids Glück war, dass die Revolutionäre sich der gleichen Legitimierungsstrategie bedienten – womöglich war es aber auch sein Verdienst. Seine Kritiker führen diesen Erfolg Davids auf dessen Empathielosigkeit und mangelnde Sinnlichkeit zurück: „Davids Klassizismus riß die Sinnlichkeit aus seinem Herzen, falls er eines hatte. Goethe (mit den fast gleichen Lebensdaten 1749–1832) wurde in seinen klassizistischen Jahren vor solchem Pflichtakt gerettet: von seiner Liebe zur Sprache, die eine glückliche, er-

2 Ivan Nagel, ‚Krieg in der Kunst – Thesen zu David und Goya‘, in: ders., *Das Falschwörterbuch – Krieg und Lüge im 21. Jahrhundert*, Berlin 2004, S. 133-S. 152.

widerte Liebe war.“<sup>3</sup> Andere, wie Jean Starobinski, sehen in Davids Malerei eine geniale Verbindung von kühler Rationalität und kalkulierter Sensibilität, welche die Idee der Freiheit mit derjenigen des Opfers verbindet.<sup>4</sup> Jedenfalls lässt sich in der Hochzeit der Revolution unschwer – ob im *Brutus* oder im ermordeten *Marat* – ein Säkularisat christlicher Tugend erkennen, weshalb Starobinski bei dem Letzteren (vielleicht eines der berühmtesten Gemälde Davids) von einem „jakobinischen Vespersbild“ („pietà jacobine“<sup>5</sup>) spricht.

Indem Jacques-Louis David der Verspieltheit des Rokoko die Rationalität seiner Malerei entgegenhielt<sup>6</sup>, empfahl er sich dem klassizistisch geprägten Spätabolutismus ebenso wie dem revolutionären Furor und dem napoleonischen Kalkül. Aber trifft denn der Vorwurf der Nähe zur Propaganda zu, die sich vor allem im Monumentalgemälde zur *Krönung Napoleons* oder im Bild des Kaisers beim *Überschreiten der Alpen am Großen Sankt Bernhard* zeige? Sogar Gewaltverherrlichung warf man dem Maler vor: In Georg Büchners *Dantons Tod* erscheint Jacques-Louis David als der zynische Beobachter der revolutionären Gewalt, der diese ästhetisiere.<sup>7</sup>

3 Ivan Nagel, a.a.O., S. 141.

4 „Bien que David ait parfaitement équilibré son tableau [Marat assassiné], nous percevons la nécessité où il s'est trouvé de concilier deux impératifs : le dessin, lié à l'exigence de la pensée ; la couleur et la substance chromatique des objets, liées aux mouvements de la sensibilité.“ Jean Starobinski, 1789, *Les emblèmes de la raison*, Paris 1979, S. 75.

5 Ders., a.a.O., S. 81.

6 „Dans la création théâtrale comme dans la peinture, la Révolution a voulu que l'imagination fût contrôlée et guidée par la raison [...] en deçà des parodies prodiguées par l'esprit du rococo.“ Jean Starobinski, a.a.O., S. 81.

7 „Danton: «Und die Künstler gehn mit der Natur um wie David, der im September die Gemordeten, wie sie aus der Force auf die Gasse geworfen wurden, kaltblütig zeichnete und sagte: ich erhasche die letzten Zukun- gen des Lebens in diesen Bösewichtern.»“ *Dantons Tod* II, 3.

Ist die Malerei Davids also lediglich eine kühle Inszenierung des Heldenhaften und des Schrecklichen? Voller Ambiguität zwar, insofern sie sich geschmeidig jedem Regime anschmiegt, aber eindeutig in ihrer heroischen Idealisierung der Wirklichkeit – und zwar der Wirklichkeit, die gerade en vogue war?

Aus Anlass seines 200. Todestages widmete der Louvre dem Künstler eine große Ausstellung, sei er doch selbst ein Monument der französischen kollektiven Erinnerung: Dank der schöpferischen Kraft und Ausdrucksstärke dieses Malers sei es möglich, die Schlüsselereignisse von Revolution und Kaiserreich auch 200 Jahre später zu erleben.<sup>8</sup> Vielleicht kommt man dem Phänomen David 200 Jahre nach seinem Tod jedoch näher, wenn man in ihm weniger den „témoin de son temps“<sup>9</sup>, den Zeitzeugen sieht als vielmehr denjenigen, der seine Zeit inszenierte, in seiner Zeit eine Öffentlichkeit schuf, die uns vertraut – um nicht zu sagen: unheimlich vertraut – ist, die aber zu seiner Zeit unbekannt war: Das eigentliche Kunstwerk Davids bestand und besteht darin, die Macht der Bilder demonstriert zu haben, indem er die vor-

- 8 „David est un monument. « Père de l'École française », « régénérateur de la peinture », il a créé des images qui hantent aujourd'hui encore notre imaginaire collectif : Marat assassiné, Bonaparte franchissant les Alpes, le Sacre de Napoléon... C'est à travers le filtre de ses tableaux que nous nous représentons les grandes heures de la Révolution et de l'Empire napoléonien, et dans ses portraits que revit la société de cette époque. [...] L'exposition met en lumière la force d'invention et la puissance expressive de la peinture de Jacques-Louis David (1748–1825)“ <https://presse.louvre.fr/jacques-louis-david/>; vgl. auch den am 15. Oktober 2025 erschienenen Ausstellungskatalog: *Jacques-Louis David*, sous la direction de Sébastien Allard, Musée du Louvre, Paris 2025; in seinem Vorwort unterstreicht Sébastien Allard Davids Bedeutung als „père de l'École française“.
- 9 Die Ausstellungsmacher sprachen vom „témoin de cette période fondatrice de l'histoire de France“, also vom Zeitzeugen einer Epoche, die Frankreich zu dem machte, was es ist. (a.a.O.)

herrschende Gedankenwelt – sei sie religiös, politisch oder heroisch – auf die Bühne der Öffentlichkeit und dann in die Köpfe der Menschen gebracht, ja in ihre Seele verpflanzt hat, um kollektive Leidenschaften zu wecken – jedenfalls beschrieb er so die Aufgaben der Kunst in einer Rede vor dem Konvent.<sup>10</sup> Die Figuren in Davids Gemälden wirken in der Tat wie Schauspieler auf einer im wahrsten Wortsinn imaginären Bühne, und diese Bühne ist die von David erfundene – oder besser: erschaffene – Bühne der Öffentlichkeit, die sich in diesen revolutionären Jahren herausbildet und das Dargestellte im Sinne des Vorbildhaften auflädt; erinnert sei in diesem Zusammenhang an den fünf Jahre vor der Revolution entstandenen und von Friedrich Schiller formulierten Gedanken, die Bühne sei eine moralische Anstalt. In den Gemälden Davids wird Wirklichkeit – sei sie royalistisch, revolutionär oder imperial – repräsentiert, und das heißt: vergegenwärtigt. Sie wird zur Gegenwart des Betrachters, so wie heute viele Bilder nicht mehr von der Wirklichkeit zu unterscheiden, ja die Wirklichkeit selbst sind.

Lange bevor Walter Benjamin zwischen der Politisierung der Kunst und der Ästhetisierung der Politik unterschied<sup>11</sup>, hat Jacques-Louis David die Ästhetisierung des Politischen betrieben und damit zur Popularität der Revolution beigetragen – indem er nämlich das Politische auf der neuen Bühne

10 „Ce n'est pas seulement en charmant les yeux que les monuments des arts ont atteint le but, c'est en pénétrant l'âme, c'est en faisant sur l'esprit une impression profonde, semblable à la réalité. C'est alors que les traits d'héroïsme, de vertus civiques, offerts aux regards du peuple électriseront son âme et feront germer en lui toutes les passions de la gloire, de dévouement pour sa patrie.“ Jacques-Louis David, *Rapport à la Convention, sur le jury national des Arts*, séance du 25 brumaire an II /15 novembre 1793.

11 Vgl. den Schluss seines Aufsatzes über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* aus dem Jahr 1935.

der Öffentlichkeit inszenierte und zelebrierte. Jedes seiner Bilder hatte eine eindeutige Botschaft – ob es die theatralische Unbedingtheit des Schwurs war<sup>12</sup>, der heroische Opfertod oder die Stilisierung des einsamen Helden. Hinter dieser Eindeutigkeit verschwindet bis heute die verstörende Vielfalt der politischen Regime, denen er diente und deren Repräsentationsbedürfnis er bediente, um dem Volk zu suggerieren, dass sich in dieser Politik gerade dieses Regimes – und nur in ihm – das *génie de la liberté* verkörpere.<sup>13</sup> Damit ist Jacques-Louis David einer der wirkmächtigsten politischen Influencer seiner Zeit geworden. Die Themen – Heroismus, Opferbereitschaft, antiker Republikanismus – sind zeitbedingt. Aber die Ästhetik der Makellosigkeit und die ‚glatte Schönheit‘ (Thomas Bauer) seiner Bilder nimmt die Scheinwelten vorweg, in die sich heutige Zeitgenossen gerne flüchten, wenn die Vielschichtigkeit und Vieldeutigkeit der Welt sie verstört.

## 1 Frühe Jahre

„Das Antike lässt mich völlig kalt“<sup>14</sup> – selbstbewusst, ja fast trotzig wirken diese Worte eines jungen Malers, der seinen Lehrer Joseph-Marie Vien nach Rom begleiten sollte. Das

12 „Une cérémonie comme le serment est théâtrale par essence, elle n'a de valeur que par sa ritualité démonstrative.“ Michel Thévoz, *Le théâtre du crime. Essai sur la peinture de David*, Paris 1989, S. 14.

13 „Des esclaves ont tout fait pour des tyrans ; le génie de la liberté doit tout faire pour les peuples.“ Jacques-Louis David, *Rapport fait à la Convention nationale au sujet d'une statue symbolique du Peuple*, le 27 brumaire an II/17 novembre 1793, Imprimerie nationale, Paris.

14 „L'antique ne me séduira pas, il manque d'entrain, il ne remue pas.“ ‚Notes d'après nature, Notes d'après l'antique et Notes d'après l'art des XVIe et XVIIe siècles‘, in: Luc de Nanteuil, *David*, Paris 1987, S. 13.

war 1775, und Vien war soeben zum Direktor der über hundert Jahre zuvor von Colbert begründeten Académie de France à Rome berufen worden; das war die Krönung einer Künstlerkarriere im absolutistischen Frankreich. Und dass ihn sein 27-jähriger Schüler Jacques-Louis David begleiten durfte, war für diesen sicherlich auch nicht ohne Bedeutung; schließlich hatte er sich bereits vier Mal um ein Stipendium in Rom bemüht, und sein jüngstes Bild, das eine von Plutarch erzählte Anekdote zum Thema und damit sehr wohl mit der Antike zu tun hatte – *Érasistrate découvrant la cause de la maladie d'Antiochus dans son amour pour Stratonice* / *Der Arzt Erasistratos entdeckt die Ursache der Krankheit des Antiochus* – öffnete dem jungen David die Türen in das Mekka jeder Grand Tour seiner Zeit. Warum aber dann das Frem-



Abb. 1: *Erasistratos entdeckt die Ursache der Krankheit des Antiochos* (1774)

deln mit der Antike? War es vielleicht das berühmte Pfeifen im Walde: aus Angst vor einer Begegnung, die jedem jungen Maler – und sicherlich auch jeder Malerin, erinnert sei hier an die nur ein paar Jahre ältere Angelica Kauffmann – Respekt einflößte? Oder war Davids Äußerung über die Antike eine letzte Hommage an seinen fünf Jahre zuvor gestorbenen ersten Lehrer François Boucher, der für eine Kunst stand und steht, die „kokette Schäferinnen und idyllische Abbés“ auf die Leinwand brachte und sich „im Bereiche eines Boudoirs“ abspielt, „wo ein nettes Zierdämchen, auf dem Sofa hingestreckt, sich leichtsinnig fächert“? Im Herzen wollte der junge David doch brechen mit „dem süßesten Rausche dieser Orgie des achtzehnten Jahrhunderts“<sup>15</sup>, und deshalb ist seine erste von

- 15 „Indessen, die Künste, wenn sie auch derselben Bewegung folgen, folgen sie ihr doch nicht mit gleichem Schritte. So ist die Malerei im achtzehnten Jahrhundert zurückgeblieben. Sie hat ihre Crebillon hervorgebracht, aber keine Voltaire, keine Diderot. Beständig im Solde der vornehmen Gönnerschaft, beständig im untüchtlichen Schutze der regierenden Mätressen, hat sich ihre Kühnheit und ihre Kraft allmählich aufgelöst, ich weiß nicht wie. Sie hat in all ihrer Ausgelassenheit nie jenen Ungestüm, nie jene Begeisterung bekundet, die uns fortreißt und blendet und für den schlechten Geschmack entschädigt. Sie wirkt mißbehaglich mit ihren frostigen Spielereien, mit ihren welken Kleinkünsten im Bereiche eines Boudoirs, wo ein nettes Zierdämchen, auf dem Sofa hingestreckt, sich leichtsinnig fächert. Favart, mit seinen Eglees und Zulmas, ist wahrheitlicher als Watteau und Boucher mit ihren koketten Schäferinnen und idyllischen Abbés. [...] Und ach! sie kamen von einem zu wüsten, jauchzenden Gelag, als daß sie nicht zu dem Ernstesten und Schrecklichsten gelangen mußten. Wenn man die Unruhe betrachtet, wovon sie in dem süßesten Rausche dieser Orgie des achtzehnten Jahrhunderts zuweilen beängstigt worden, so sollte man glauben, das Schafott, das all diese tolle Lust endigen sollte, habe ihnen schon von ferne zugewinkt, wie das dunkle Haupt eines Gespenstes. [...] In eine Zeit geschleudert, wo auch alles geistige Königtum in die Gewalt eines Marat und eines Robespierre geraten, war David in derselben Verlegenheit wie jene Künstler. Wissen wir doch, daß er nach Rom ging und daß er ebenso Vanlooisch heimkehrte, wie er abgereist war. Erst später, als das griechisch-römische Altertum gepredigt wurde, als Publizisten und Philosophen auf den Gedanken gerieten, man müsse zu den literarischen, sozialen und politischen Formen der Alten zurückkehren: erst

zwei Romreisen ein Bruch mit seinem bisherigen Leben und Malen – was einzugestehen er sich wohl nicht traute.

Ebenso wenig traute sich im gleichen Jahr 1775 ein fast gleichaltriger Deutscher, den Traum von Rom als Neuanfang zu leben. „Goethe kam nur bis Heidelberg“ kommentiert Golo Maurer lakonisch<sup>16</sup>; Goethe selbst hat seine damalige Scheu vor der Begegnung mit Italien und besonders Rom im Nachhinein (nämlich in *Dichtung und Wahrheit*) etwas verklärender ausgedrückt und zwar als mutiges Annehmen des Schicksals<sup>17</sup> – so ist das mit dem verklärenden Blick zurück. Und offenbar war Jacques-Louis Davids mit dem Brustton der Überzeugung geäußerte Abneigung gegenüber Italien und der Antike so groß wohl doch nicht – oder musste er sie betonen, um seine ohnehin tiefe Erschütterung bei der Begegnung mit der Kunst Italiens und mit der Antike<sup>18</sup> umso tiefer erscheinen zu lassen?

alsdann entfaltete sich sein Geist in all seiner angeborenen Kühnheit, und mit gewaltiger Hand zog er die Kunst aus der tändelnden, parfümierten Schäferei, worin sie versunken, und er erhob sie in die ernstesten Regionen des antiken Heldentums. Die Reaktion war unbarmherzig wie jede Reaktion, und David betrieb sie bis zum Äußersten. Es begann durch ihn ein Terrorismus auch in der Malerei.“ Louis de Maynard in: Heinrich Heine, *Französische Maler, Nachtrag 1833*, in: Heinrich Heine, *Sämtlich Schriften Band 3*, München 1971, S. 75f.; Heine zitiert hier aus einem Aufsatz des Kunstkritikers Louis de Maynard, der kurz zuvor in der Zeitschrift ‘Europe littéraire’ erschienen war.

- 16 Golo Maurer, *Heimreisen. Goethe, Italien und die Suche der Deutschen nach sich selbst*, Hamburg 2021, S. 24.
- 17 vgl. Thomas Steinfeld, *Goethe. Porträt eines Lebens, Bild einer Zeit*, Berlin 2024, S. 146.
- 18 „A peine fus-je à Parme que voyant les ouvrages de Corrège, je me trouvai déjà ébranlé ; à Bologne, je commençai à faire de tristes réflexions, à Florence, je fus convaincu mais à Rome, je fus honteux de mon ignorance“, schreibt David 1793 in seiner Autobiographie (in: R. Michel/M.-C. Sahut, *David. L'art et le politique*, Paris 1988, S. 20); „l'Italie est un choc“, kommentieren Régis Michel und Marie-Catherine Sahut.

Allen Beteuerungen zum Trotz war Rom Traum und Sehnsuchtsort vieler noch junger, vor allem noch ungebundener Männer aus den bürgerlichen Schichten der spätab-solutistischen Gesellschaften, die sich auf diese Weise in die Tradition der Grand Tour ihrer aristokratischen Alters-genossen stellten. Der Rom-Aufenthalt junger Franzosen stand meist im Zeichen des unter Künstlern, die noch keine Reputation hatten, heiß begehrten Prix de Rome. Für deut-sche Rom-Reisende gab es im späten 18. Jahrhundert noch keine solche institutionalisierte Anlaufstelle in einer Stadt, welche für junge und nicht mehr ganz junge Ankömmlinge aus dem Norden – ob aus Paris oder aus Weimar – voller Verheißungen, Verlockungen und Gefahren, voller Über-raschungen und Versprechungen war. Jacques-Louis David und Johann Wolfgang Goethe, der fast auf den Tag genau nur ein Jahr jünger war, begegneten sich in Rom nicht – obwohl beider Rom-Aufenthalt auch nur etwas mehr als ein Jahr aus-einanderlag. Was, wenn sie sich begegnet wären! Beide hatten ein sehr ambivalentes Verhältnis zur Aristokratie: Goethes Stolz auf die Nobilitierung durch den Herzog steht im Ge-gensatz zu seinem Autonomiestreben gegenüber aristokrati-schem Comment. Und der französische Maler? David lässt sich zunächst noch ein auf die Erwartungen einer von baro-cker Repräsentation geprägten Ästhetik, ja er erfüllt offenbar nicht gerne, aber gut die Erwartungen seiner aristokratischen Auftraggeber, denen die *gloire* ihres Königs am Herzen liegt. Seine Malerei sieht David als Vergegenwärtigung des Mythos, in dem sich das Heldenhafte der Antike und das Heilige der kirchlichen Tradition vereinigen – offenbar lässt sich so das anfänglich und etwas allzu deutlich hervorgehobene Desin-teresse an der Antike überwinden.

Das Politische kommt in Davids Malerei während seines ersten Rom-Aufenthalts noch nicht vor – noch ist es absorbiert von Mythos und Heiligenlegende! Das sollte sich ändern, als er im Oktober 1784 erneut in Rom ankam – zwei Jahre bevor Goethe inkognito als Maler Philipp Möller die Ewige Stadt betritt; der Weimarer Minister will – vorübergehend – nicht mehr Minister sein (auch wenn er die Apagnen seines Herzogs gerne nimmt und mehr oder weniger diskret nachfragt, wenn sie ausbleiben<sup>19</sup>), sondern nur noch er selbst, und in Rom sucht er vor allem die Unabhängigkeit von den Dämonen seines bisherigen Lebens: von der obsessiven Identifikation mit einem gewissen Doktor Faust und von der sonderbaren und letztlich unbefriedigenden Beziehung mit Charlotte von Stein.

Beides gelingt ihm, zumindest wenn man der Jahrzehnte später verfassten *Italienischen Reise* glauben will: Denn dort wird die Rom-Erfahrung („es ist alles, wie ich mir’s dachte, und alles neu“, 1. November 1786) zum einschneidenden Erlebnis, welches dem Leben eine neue Richtung gab – ähnlich, auch übrigens in der zeitlichen Distanz, wie bei David, der fast 30 Jahre nach seinem zweiten Rom-Aufenthalt von diesem wie von einem Erweckungs-, ja Damaskuserlebnis sprach<sup>20</sup>. Selbst darin ähneln sich also die beiden ungleichen römischen Fast-Nachbarn, entstand doch das erste große Werk, für das Jacques-Louis David bekannt wurde – *Der Schwur der*

19 Michael Jaeger, *Salto Mortale. Goethes Flucht nach Italien*, Würzburg 2018, S. 15ff.

20 „Il me sembla qu'on venait de me faire l'opération de la cataracte [...] je compris que je ne pouvais améliorer ma manière dont le principe était faux, et qu'il fallait divorcer avec tout ce que j'avais cru d'abord être le beau et le vrai.“ In: Luc de Nanteuil, *David*, Paris, Cercle d'art, coll. « les grands peintres », Paris 1987, S. 17; David schreibt dies im Jahr 1808.

*Horatier* – in einem Atelier, das nur einen Steinwurf entfernt von Goethes Wohngemeinschaft mit Tischbein am römischen Corso lag.

Was also hätten sich diese beiden Rom-Reisenden, deren Wahrnehmungen so ähnlich waren, zu sagen gehabt, wenn sie sich begegnet wären? Über die Revolution, der gegenüber sie sich so gänzlich verschieden verhielten, hätten sie noch nicht sprechen können, sehr wohl aber über Laokoon, den sie beide so ganz verschieden wahrnahmen: David sah in der Skulptur eine heroische Figur und Goethe einen „Fall [...] wo Streben und Leiden in einem Augenblick vereinigt sind“.<sup>21</sup> In dieser ganz unterschiedlichen Wahrnehmung ein und desselben Kunstwerks liegt *in nuce* schon die völlig unterschiedliche Entwicklung dieser beiden fast gleichaltrigen Rom-Reisenden – ein Dualismus, den Hans-Jürgen Schings auf die Formel „Weimarer Ästhetik und revolutionäre Kunst“<sup>22</sup> gebracht hat.

## 2 Die revolutionäre Kunst eines Unpolitischen

*Der Ballhauschwur*, aber vor allem *Der Tod des Marat* haben sich in die kollektive Erinnerung an die Ereignisse eingebrennt, die ab Juli 1789 das politische Leben nicht nur in Frankreich erschütterten – und nicht nur das politische Leben, sondern auch das Nachdenken über Politik und Ge-

21 Johann Wolfgang Goethe, *Über Laokoon*, in: ders., *Sämtliche Werke*. Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Richter u. a., Bd. 4/2, hrsg. von Klaus H. Kiefer u. a., München 1986, S. 83.

22 Vgl. das erste Kapitel in: Hans Jürgen Schings, *Klassik in Zeiten der Revolution*, Würzburg 2016, ab S. 9.

sellschaft und nicht zuletzt auch über Kunst und ihre Bedeutung. Während der Sturm auf die Bastille am 14. Juli 1789, die Enthauptung Ludwigs XVI. im Januar 1793 und die von Robespierre betriebene *Terreur* die Etappen der Revolution markieren, stehen die Gemälde Jacques-Louis Davids für die Themen und Ideen, die in diesem großen französischen Aufbruch der Geschichte zum Vorschein kamen. Ja, gegen alle Beschwörung eines absoluten Neuanfangs, wie sie nicht zuletzt in der Schaffung eines Revolutionskalenders mit einer Stunde Null bzw. mit dem Jahr Eins der Geschichte zum Ausdruck kommt, lagen diese Themen und Ideen gleichsam in der Luft. Es fehlte nur jemand, der ihnen – zeitgemäß – zum bildlichen Ausdruck verhalf; wobei ‚zeitgemäß‘ geeignet ist, zum Schlüsselwort für das Verständnis eines Werks zu werden, in dem sich die Beschleunigung der Ereignisse am Ende des 18. Jahrhunderts spiegelt.

Allerdings geht es im Werk Jacques-Louis Davids weniger um die Ideen von Freiheit und Gleichheit, die Montesquieu, Locke und Rousseau ja längst zum Ausdruck und auf den Begriff gebracht hatten und die nun „Politik machten“<sup>23</sup>: zunächst die Freiheit in der bürgerlichen Variante der Revolution und dann die Gleichheit in der alle gleichmachenden Angst vor der Guillotine. Auf den ersten Blick erscheint die Idee der Brüderlichkeit als das Säkularisat<sup>24</sup> christlicher Nächstenliebe,

23 Jonathan Israel, *Die Französische Revolution. Ideen machen Politik*, Stuttgart 2017.

24 Mona Ozouf spricht in diesem Kontext von einem „transfert de sacralité“ (in: dies., *La Fête révolutionnaire 1789–1799*, Paris 1976, S. 324), um deutlich zu machen (was auch in dem Begriff „Säkularisat“ zum Ausdruck kommt), dass es oftmals nicht um eine Dechristianisierung geht, sondern darum, christlich eingeführte und eingeübte Denk- und Handlungsmuster fortzuführen – allerdings im Sinne einer Revolutionsideologie, die Züge einer (Ersatz-)Religion hat.