

Thomas W. Gaehtgens

Dauids Marat (1793) oder die Dialektik des Opfers

Das Attentat auf den Revolutionsführer Marat ist bis heute, neben dem Sturm auf die Bastille und der Enthauptung Ludwigs XVI., im allgemeinen Bewusstsein dieses politischen Umbruchs eines der herausragendsten Ereignisse der Französischen Revolution geblieben. Die zeitgenössischen Zeugnisse, die literarischen Verarbeitungen und die wissenschaftlichen Darstellungen sind kaum noch von einem Einzelnen zu erfassen. Zu der Unmenge an Literatur treten noch die malerischen Darstellungen, unter denen das berühmte Gemälde Jacques-Louis Dauids besonders herausragt. Dauids Werk, dessen Faszination ungebrochen ist und daher auch diesem Band als Umschlag dient, muss in den Ausführungen des Kunsthistorikers über unseren Gegenstand einen zentralen Platz einnehmen (Abb. 1).¹ Die überwältigende Flut von Informationen schriftlicher und bildlicher Art über den Mord hat jedoch keine eindeutigen Einsichten gebracht. Weder der Vorgang selbst noch die Umstände, die zu ihm führten, geschweige Charakter und Motive der handelnden Personen sind für uns heute klar fassbar. Die ungewöhnliche Faszination des Ereignisses ist für die Zeitgenossen und die Nachwelt Anlass geworden, immer neue Deutungen des Geschehens vorzutragen. Gerade weil jedermann von der Nachricht und den Umständen so betroffen war, so scheint es, verwischten sich die Berichte und Nachrichten. Schriftsteller und Künstler nutzten den Mord zu ihren eigenen, von den historischen Umständen oft weit entfernten Aussagen. Ja, das schauerliche Ereignis konnte zur Vorstellung des Attentats an sich werden. Attentäter konnte es zu eigenem Tun anregen. Der Mörder Kotzebues, Sandt, trug Jean Pauls Broschüre über den Mord an Marat in der Tasche.² Konsequenterweise hat die historische,

Thomas W. Gaehtgens

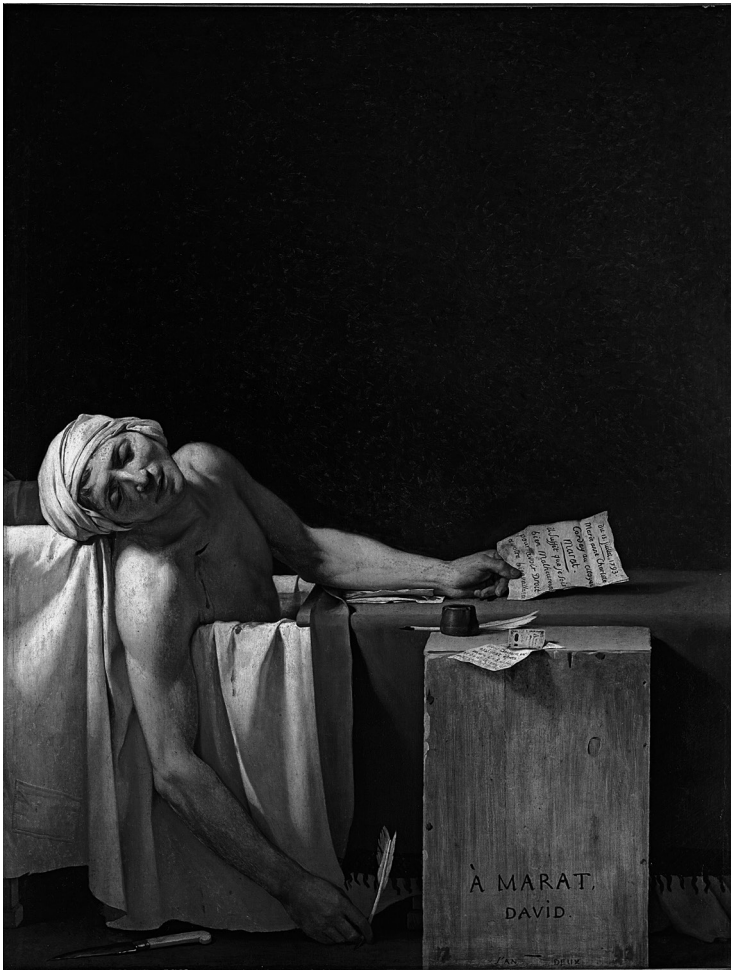


Abb. 1. Jacques-Louis David, *La Mort de Marat*, Öl auf Leinwand, 165 x 128 cm (Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts). © agk-images.

literatur- und kunstwissenschaftliche Forschung längst die Rezeptionsgeschichte des Attentats als eigenes Thema erkannt.³ Vielleicht ist die Analyse der Wirkung überhaupt das einzige Forschungsfeld, das noch Einsichten verspricht. Denn, wie es wirklich gewesen ist, kann im Sinne Rankes kaum noch rekonstruiert werden.

Das Attentat

Dennoch bleibt nach den Prozessakten unbestritten, dass sich am Abend des 13. Juli 1793 Marie Anne Charlotte de Corday d'Armont zur Wohnung Jean-Paul Marats in der Rue des Cordeliers in Paris Zutritt verschaffte.⁴ Zweimal war sie bereits zurückgewiesen worden. Ein von ihr vorbereitetes Billet benötigte sie nicht. Es endete mit den Worten: *J'espère que vous ne me refuserés pas, voyant combien la chose est interessante. Suffit que je sois bien malheureuse pour avoir droit à votre protection.*⁵ Es gelang ihr, sich mit einem Angestellten in die Wohnung hineinzudrängen. Marat vernahm die lautstarke Auseinandersetzung im Eingang, als sie wieder aus der Wohnung gewiesen wurde, und befahl, sie zu sich zu lassen. Er befand sich in einem engen Raum, der nur mit einer Landkarte und zwei Pistolen an den Wänden geschmückt war. Eines schweren Hautekzems wegen pflegte er längere Zeit, wie auch in diesem Moment, in der Badewanne zuzubringen, da das mit Heilkräutern versetzte Wasser den Juckreiz linderte. Seine Lebensgefährtin, Simonne Évrard, führte die Corday in den Raum und verließ ihn. Charlotte wandte sich an Marat und teilte ihm mit, dass in Caen eine Rebellion geplant sei. Ihre Unterhaltung dauerte knapp eine Viertelstunde. Sie nannte ihm eine Liste der Anführer. Marat notierte die Namen und antwortete: *C'est bien, dans peu de jours je les ferai tous guillotiner.*⁶ Daraufhin zog Charlotte Corday ein Messer heraus und stieß es Marat in die Brust. Marat konnte noch um Hilfe rufen. Simonne eilte herbei, ein Tumult entstand. Ein Angestellter, Laurent Bas, der in einem benachbarten Raum Zeitungen falzte, schlug mit einem Stuhl auf Charlotte Corday ein und warf sie zu Boden. Nach kurzer Zeit kam weitere Hilfe. Marat wurde noch lebend aus der Badewanne gehoben und auf sein Bett gelegt. Doch auch die herbeigeholten Ärzte konnten dem Sterbenden nicht mehr helfen. Charlotte Corday war inzwischen gefesselt und verhaftet worden. Berichte, dass sie friedlich aus dem Haus spaziert sei, in einem vor dem Hause wartenden Fiacier geduldig auf ihre Festnahme gewartet habe, sind wohl Legende. In ihrem ersten Verhör gestand sie die Tat und sagte aus, allein gehandelt zu haben: ... *ayant vu la guerre civile sur le point de s'allumer dans toute la France et persuadée que Marat était le principal auteur de ce désastre, elle avait préféré de faire le sacrifice de sa vie pour son pays.*⁷ Nach ihrem Prozess wurde sie bereits vier Tage später, am 17. Juli 1793, im roten Gewand der Mörder guillotiniert.

Thomas W. Gaehtgens

Charlotte Corday

Wer war die Attentäterin? Wer war Charlotte Corday? Seit ihrer Tat konnte auf zweierlei Weise über sie geschrieben werden. Einerseits erschien sie als blutrünstige Konterrevolutionärin und als Verteidigerin der Adelsprivilegien. Um ihrem Stand wieder die angestammten Rechte zu erkämpfen, habe sie den heimtückischen Mord an dem vom Volke geliebten *Ami du Peuple* angezettelt. Andererseits konnte sie als neue Judith, als Befreierin von einem der wüstesten Revolutionäre und Blutsauger, der bereits zu einem frühen Zeitpunkt des Umsturzes gefordert hatte, es müssten Köpfe rollen, gefeiert werden. Weder die eine noch die andere Perspektive erklärt befriedigend die Tat. Die Fakten bleiben bis heute spröde und forderten bereits unmittelbar nach dem Ereignis zu fantasiereichen Darstellungen oder den eigenen politischen Überzeugungen entsprechenden Deutungen heraus. Charlotte de Corday d'Armont war die Tochter eines Landadeligen aus der Normandie. Die Familie war keineswegs ausreichend begütert, um den wirtschaftlich schweren Zeiten der Epoche vor der Französischen Revolution standhalten zu können. Zwei Söhne flohen in die Emigration, und der Vater sah sich nicht in der Lage, seinen beiden Töchtern eine standesgemäße Aussteuer zu geben. Charlotte wuchs in einem Stift auf, ohne dem Orden der Benediktinerinnen allerdings beizutreten. Nach der Auflösung der Klöster wohnte sie bei einer Tante in Caen. Dort erlebte sie die politischen Auseinandersetzungen aus der Perspektive der Provinz, die den gemäßigten Girondisten und nicht den extremen Montagnards zuneigte. Eine Liebesaffäre mit dem Advokaten Bougon-Langrais brachte keine erfüllte Beziehung, vermittelte ihr aber Einblicke in das politische Geschehen. Sie las als Verehrerin von Rousseau und dessen *Contrat Social* die gemäßigten Journale, wie den *Courrier français* und das *Journal* von Perlet.

Im Jahr 1793 wurde Caen die Hauptstadt der Föderalisten. Der General Wimpfen, gegen den Marat heftig polemisierte, zog in der Hauptstadt der Normandie Truppen zusammen, um den Konvent von den extremistischen Revolutionären zu befreien. Im Juni 1793 floh eine Gruppe von Abgeordneten der Gironde, unter ihnen Pétion und Barbaroux, nach Caen. Marat und Robespierre galten ihnen als die gefährlichsten politischen Gegner, denen sie vorwarfen, eine Tyrannei in Paris errichten zu wollen. Am 18. Juni 1793 ließ Barbaroux einen Anschlag verteilen, in dem es hieß: *Français, levez-vous et*

*marchez, non pour battre les Parisiens, mais pour délivrer, pour protéger l'unité de la République une et indivisible ...*⁸ Charlotte Corday nahm an diesen turbulenten und dramatischen Vorgängen Anteil. Sie war nicht nur Zeugin, sondern offenbar leidenschaftlich bewegt über die Wirren, in die die Nation gestürzt war. Wie sie in dem späteren Prozess aussagen sollte, war sie keine unbedingte Parteigängerin der geflohenen Girondisten, aber sie war mit ihnen bekannt.⁹ Marat, den Wimpfen *le plus vil des hommes* genannt hatte, galt ihnen als gefährlicher und exzentrischer Politiker, der zum Terror aufrief und Frankreich ins Unglück stürzte. Warum sich Charlotte Corday zur Mordtat entschloss, ist so eindeutig nicht zu bestimmen. Der Ruin ihrer Familie – der Vater hatte mittlerweile Haus und Hof aufgeben müssen –, das Erlebnis von staatlicher Willkür und ihre persönliche unbefriedigende Lebenssituation mögen zusammengewirkt haben. Im Prozess und in ihren schriftlichen Äußerungen betonte sie immer wieder glaubwürdig, dass sie die Tat aus Vaterlandsliebe begangen habe. Sie habe die Republik begrüßt, Frankreich aber vom Bürgerkrieg befreien wollen und allein und aus freiem Entschluss gehandelt. Alle Verschwörungstheorien, die – wie in solchen Fällen üblich – rasch verbreitet und politisch-propagandistisch in Szene gesetzt wurden, fallen auf der Grundlage der Dokumente in sich zusammen. Ihre Kontakte zu den geflohenen Girondisten nutzte sie, um sich für eine Jugendfreundin, Mlle. de Forbin, einzusetzen, die vergeblich als ehemalige Kanonikerin auf ihre Rente wartete. Barbaroux schrieb auf Gesuch von Charlotte am 7. Juli an einen Freund, den Abgeordneten Duperret. Zu diesem Zeitpunkt muss ihr Entschluss festgestanden haben. Mit dem Empfehlungsschreiben brach sie am 9. Juli 1793 unter dem Vorwand, sich für die Freundin einzusetzen, nach Paris auf, in Wahrheit, um am 14. Juli im Konvent Marat zu ermorden.

Charlotte Corday reiste mit der Gewissheit, nicht wieder zurückkehren zu können. Von ihrem Vater verabschiedete sie sich nicht, schrieb ihm aber am 9. Juli einen Brief. In ihm führte sie aus, sie gehe nach England, *parce que je ne crois pas qu'on puisse vivre en France heureux et tranquille, de bien longtemps*.¹⁰ In Paris stieg sie am 11. Juli im Hotel de la Providence an der Place des Victoires ab. Am folgenden Tage suchte sie den Abgeordneten Duperret auf, wobei sie erfuhr, dass Marat nicht mehr an den Sitzungen des Konvents teilnahm. Am Morgen des 13. erstand sie ein Messer unter den Arkaden des Palais Royal und wurde, zunächst zwei Mal ohne Erfolg, in der Rue des Cordeliers bei Marat vorstellig, bevor ihr am Abend die bereits geschilderte Tat gelang.

Thomas W. Gaehtgens

Jean-Paul Marat

Marat hatte zum Zeitpunkt des Mordes den Höhepunkt seiner politischen Wirkung bereits hinter sich. Populär, aber nicht unbedingt mächtig, könnte sein politischer Einfluss beschrieben werden. In mehreren Jahren intensivster schriftstellerischer Tätigkeit hatte er seinen Aufstieg in die Reihe der Revolutionführer erkämpft. Dabei hatte er ein Bild von sich gezeichnet, das ihn als einen kompromisslosen, die Ziele der Revolution mit allen Mitteln verfolgenden Extremisten zeigte; wir würden heute sagen: ein Fundamentalist. Marat war zunächst Arzt, Wissenschaftler und Philosoph gewesen und hatte durch viele Publikationen seine Forschertätigkeit unter Beweis gestellt.¹¹ Allerdings blieb ihm die Anerkennung durch die *Académie des Sciences* versagt.¹² Aus Groll und in der Erwartung sich dort besser entfalten zu können, verließ er Frankreich zu einem zehnjährigen Aufenthalt in England. Dort verfasste er, auf Rousseaus *Contrat Social* aufbauend, eine Reihe von philosophischen und politischen Abhandlungen, wie 1773: *A Philosophical Essay on Man* und 1774: *The Chains of Slavery*. Diese Essays vermittelten Marats bereits frühe Überzeugung, dass eine Verfassung noch keinen ausreichenden Schutz gegen den Despotismus darstelle. Der Bürger müsse stets vor Vertrauensseligkeit gegenüber der Staatsführung gewarnt werden. Institutionen wie die Armee, die Kirche und die Verwaltung gelte es unablässig zu überwachen. Als ein aufmerksamer Mahner und Wächter betätigte er sich nach Ausbruch der Revolution mit seinen verschiedenen Zeitschriften, Zeitungen und Plakaten, die er zum größten Teil selbst verfasste. Mit *L'Ami du Peuple*, so der Titel der bekanntesten Zeitung, wurde er populär, geriet jedoch mit den Behörden oft in Konflikt. Seine Sorge über mögliche Konterrevolutionen und seine aggressiven Stellungnahmen zwangen ihn mehrfach, in den Untergrund zu gehen. Aber auch Zensur, Verurteilung und Gefängnis beeindruckten ihn in seiner unversöhnlichen Haltung nicht. Er betrachtete sich als den öffentlichen Zensor der Politik.

Als einflussreiches Mitglied des Club des Cordeliers betrat er seit September 1792 als Mitglied des Konvents auch als Redner immer stärker die Bühne der Politik. Wie seine politische Einstellung von vielen beurteilt wurde, ergibt sich eindrucksvoll aus einem Urteil von Fabre d'Eglantine: *Wir bedauern, daß Marat, immer zu sehr von sich selbst überzeugt, Gefühle überschäumen läßt, die sich schwer mit der Tugend eines patriotischen Gesetzgebers vertragen. Die Äch-*

tungslisten, die er von Zeit zu Zeit veröffentlicht, haben nicht immer den Charakter der Unparteilichkeit und der Gerechtigkeit, die bei so gewalttätigen Maßnahmen erforderlich sind. Manchmal vergisst sich Marat so weit, dass er den Eindruck erweckt, er strebe die Diktatur an ... Marat hat in seinem Verhalten auch nicht immer so viel Mut bewiesen, wie die Kühnheit seiner Pamphlete versprach. Er hat sich so sorgfältig verborgen, dass man ihn lange für ausgewandert oder tot hielt. Man kompromittiert die Wahrheit, wenn man ihre Orakel aus der Tiefe eines Kellers spricht.¹³

Als Mitglied des Konvents löste er sich von den Cordeliers und kämpfte mit den Jakobinern als Montagnard gegen die gemäßigten Girondisten, die zunächst die Mehrheit in der Nationalversammlung hatten. Diese warfen ihm vor, er fordere Todesurteile und provoziere den Bürgerkrieg. Im Herbst 1792 sah er sich mit Robespierre vorübergehend gezwungen, sich in Sicherheit zu bringen. Die Hungersnöte des Winters 1792/93 verlagerten die Auseinandersetzungen auf die Straße, wo Marat durch seine Flugblätter und Zeitungen weiterhin Gehör fand. Nach dem Tod des Königs am 21. Januar 1793, dem katastrophalen Feldzug im Norden und dem Verrat von Dumouriez gerieten die Girondisten jedoch in Bedrängnis. Die Montagnards befürworteten nun eine Volksbewegung, für die sich Marat einsetzte. Im April 1793 erreichten die Girondisten durch Abstimmung im Konvent die Anklageerhebung gegen Marat, der sich aber der Verhaftung entzog. Zum Prozess am 13. April erschien er jedoch und siegte mit einem Freispruch. *Ich gehöre dem Vaterland, sollte er vor dem Gericht aussagen, ich schulde mich dem Volk, dessen Auge ich bin.*¹⁴ Marat wurde im Triumph in den Konvent getragen. Die Girondisten gingen ihrem Sturz entgegen. Seit Juni 1793 erschien Marat kaum noch im Konvent, offenbar seiner Krankheit wegen. Er blieb jedoch als Mahner tätig und griff viele Mitglieder des Konvents direkt in seinen Schriften an. Immer wieder forderte er aus Armee und Verwaltung alle ehemaligen Adligen auszuschließen, um Konterrevolutionen zu unterbinden. Den Abgeordneten warf er Unentschlossenheit vor. Das Attentat von Charlotte Corday erscheint in diesem Zusammenhang nachvollziehbar. In Caen, umgeben von Girondisten, konnte ihr Marat als der extremistische Volksvertreter erscheinen, der den Bruderkrieg entfesselte. Ihre Hoffnung, durch den Mord Frankreich zu befrieden und eine Beruhigung der angespannten Lage zu bewirken, sollte sich aber nicht bewahrheiten. Im Gegenteil, das Attentat beschleunigte die blutige Konfrontation in der Terrorherrschaft der folgenden Monate.

Thomas W. Gaehtgens

Bildreportagen des Attentats

Das Attentat auf Marat kann und muss unter verschiedenen Fragestellungen untersucht werden. Den Kunsthistoriker beschäftigen besonders die Bildquellen des Ereignisses. Wir werden dabei sehen, dass ihre Analyse durchaus den Ergebnissen der Geschichtswissenschaft verwandt sind, ja, sie in mancher Hinsicht bedingt durch das andere Medium, noch ergänzen.

Der Mord wurde in ganz Europa nicht nur durch schriftliche, sondern auch bildliche Berichterstattung verbreitet und kommentiert. Man kann dieses Bildmaterial nicht von seiner Funktion losgelöst beurteilen. Grafische Darstellungen dienten der im 18. Jahrhundert immer stärker anwachsenden Neugier nach sinnlicher Vergegenwärtigung aufregender Ereignisse.¹⁵ Unsere Sensationspresse heute besitzt hier ihre Vorläufer.

Mit der Veröffentlichung der Vorgänge im Bild wussten Zeichner und Stecher gutes Geld zu machen. Der Informationswert der Bilder ist jedoch nicht



Abb. 2. Anonym, *La mort du patriote Jean Paul Marat député à la convention nationale*, 1793 (Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes). © Privat.

Dauids Marat (1793) oder die Dialektik des Opfers

höher einzuschätzen als der der heutigen Presse. Hierfür drei Beispiele, die unmittelbar nach dem Geschehen verbreitet wurden:

1. Anonym, 1793, *La mort du patriote Jean Paul Marat député à la convention nationale* (Abb. 2). Charlotte Corday ist gerade dabei, dem in der Badewanne sitzenden Marat das Messer in die Brust zu stoßen. Links im Hintergrund eilt der Mitarbeiter Marats, Laurent Bas, in verzweifelter Gestik heran. Zwei Momente sind hier zusammengezogen: der Mord und nach dem Hilferuf Marats das Erscheinen des Mannes. Nach übereinstimmenden Zeugenaussagen war aber keineswegs Laurent Bas der Erste, sondern Simonne Évrard. Nicht die historische Treue, sondern vielmehr die heimtückische Tat gegenüber der Hilflosigkeit des Opfers wird im Stich überliefert.
2. Louis Brion de la Tour, 1793, *Assassinat de J. P. Marat* (Abb. 3). In dieser Fassung des Ereignisses ist der Moment geschildert, in dem Marat aus der Badewanne gehoben und zu seinem Bett getragen wird. Der Raum ist mit vielen Gestalten gefüllt; Soldaten führen die gefesselte Charlotte Corday in der linken Bildhälfte ab.

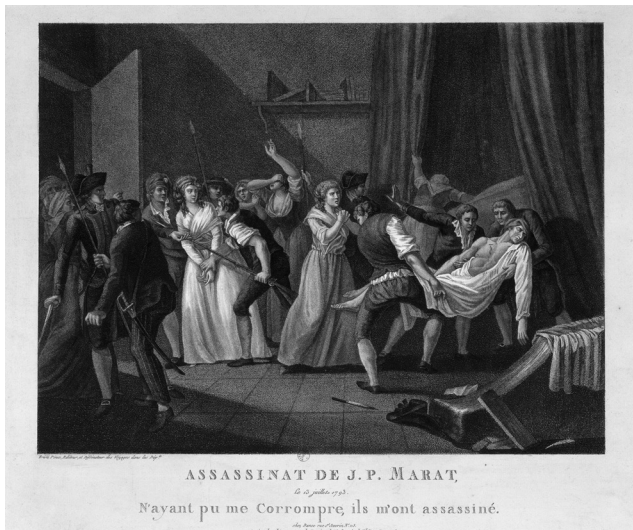


Abb. 3. Louis Brion de la Tour, *Die Ermordung von J. P. Marat*, 1793 (Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes). © akg-images.

Thomas W. Gaehtgens

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

Diese populären und künstlerisch nicht besonders hochstehenden Darstellungen erzählen. Sie ziehen verschiedene Handlungsmomente zusammen, wie es das Medium der bildenden Kunst verlangt, um einen zeitlichen Ablauf

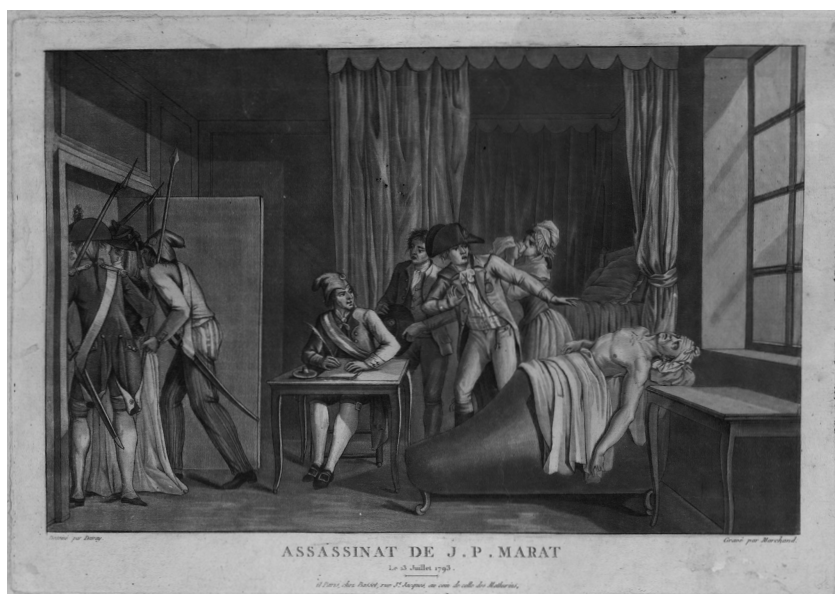


Abb. 4. Marchand nach Claude Louis Desray, Die Ermordung von J. P. Marat, 1793 (Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes). © Stanford Library.

überliefern zu können. Dabei kommt es zu Unsicherheiten, die durch mangelnde Kenntnis über das Geschehen und die widersprüchliche Berichterstattung der gedruckten Presse vermittelt worden sind.

Davids Marat

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

Dargestellt ist scheinbar der gerade ermordete Marat. Sichtbar ist nur der aus der Wanne herausragende Oberkörper mit der, trotz des Schattens, deutlich erkennbaren Wunde unter dem Hals, aus der Blut fließt. Der Kopf, turbanartig mit einem Tuch umwickelt, ist nach hinten gefallen, sein rechter Arm nach unten gesunken; die Hand hält noch die Schreibfeder; links daneben die blutige Mordwaffe. Der linke Arm ruht auf einem mit einem grünen Tuch bedeckten Brett auf, das über der Wanne liegt. In der Hand hält er Charlotte Cordays Schreiben, das neben Blutflecken gut lesbar die Zeilen enthält: *du 13 juillet, 1793/Marieanne Charlotte Corday au citoyen Marat il suffit que je sois malheureuse pour avoir droit a votre bienveillance*.¹⁶ In Wahrheit hat ihn dies Billett niemals erreicht! Die Badewanne ist mit einem weißen Tuch ausgelegt und von blutigem Wasser durchtränkt. Vor der Wanne steht ein einfacher Holzkasten, der als Ablage dient. Auf ihm befinden sich eine Feder und ein Tintenfass, ein Brief und eine Assignate. Auch auf diesem Schreiben sind die Schriftzüge erkennbar: *Vous donnerez cet assignat à la mère de cinq enfants dont le mari est mort pour la défense de la patrie*.¹⁷ Auf der Kiste, dem Betrachter direkt gegenübergestellt die Widmung: *À Marat, David* sowie die Jahresangabe *l'An Deux*. Ein gleichförmiger, leicht vibrierender, nach rechts heller werdender, braun-ockerer Hintergrund unterstützt die geradezu zereemonielle Aufbahrung. Obwohl Marat im Moment unmittelbar nach dem Todesstoß festgehalten zu sein scheint, hat der Künstler den Eindruck des Momentanen vermeiden wollen. Durch die strenge geometrische Komposition suchte er den Ausdruck des Statischen und Unveränderlichen zu bewirken. Darin liegt die besondere Spannung des Gemäldes. Das Licht gleitet von links

Thomas W. Gaetgens

vorn über den Körper und gibt ihm Plastizität, der Hintergrund bleibt hinter Marat jedoch im Dunkel, damit sich die Gestalt abhebt.

Marat erscheint auf wirklichkeitsgetreue Art im Moment des gerade eintretenden Todes begriffen und schon gleichzeitig aufgebahrt und dem Betrachter dargeboten.¹⁸ Bei längerem Studieren erst nimmt man die Inszenierung wahr, erkennt man den Regisseur. Ist Marat schon tot? Oder stirbt er gerade? Der Kopf eines Toten wäre wohl herab oder nach hinten gesunken. Der Tote hätte wohl auch nicht mehr das Blatt und die Feder halten können. Wie David selbst bei seiner Ankündigung der Vollendung des Gemäldes am 14. Oktober 1793 angab, schilderte er ihn *à son dernier soupir*.¹⁹ Marat ist hingegeben und opferbereit während seines Martyriums geschildert. Marat ist wie ein Heiliger, wie ein Märtyrer zur Anbetung mit den Zeichen seiner Passion vor einem goldschimmernden Grund im Moment des Todes aufgebahrt. Der Maler bediente sich eines sanktionierten christlichen Bildtypus, für den Michelangelos Pieta in St. Peter oder Caravaggios Grablegung im Vatikan als Vorbilder dienen könnten.²⁰ Das Kunstwerk entstand nicht aus einem leidenschaftlichen Gefühlsausbruch heraus, es ist auch kein Bericht über einen Vorgang, sondern war Ergebnis gezielter Planung. David präsentierte Marat als einen Märtyrer der Revolution. Dieser von Klaus Lankheit bereits vor einigen Jahren vorgetragenen Deutung ist in den letzten Jahrzehnten heftig widersprochen worden, zu Unrecht, wie wir meinen.²¹ Wir kommen darauf zurück.

Der Vergleich von Davids Gemälde mit dem Werk des Joseph Roques, ebenfalls aus dem Jahre 1793, belegt auf der einen Seite die Abhängigkeit des Malers aus Toulouse von Davids Bild²² (Abb. 5). Auf der anderen Seite wird jedoch auch die völlig veränderte Auffassung deutlich. Roques stellte den Toten dar. Marats Kopf ist nach hinten gefallen, die Augen sind gebrochen, seine Züge weisen ein etwas aufdringliches Lächeln auf, die Feder ist ihm aus der Hand geglitten. Das Gemälde erscheint wie eine Korrektur seinem Vorbild gegenüber. Alles ist genauer und wirklichkeitsgetreuer geschildert. Der Raum ist, wenn auch im Ausschnitt, deutlich gekennzeichnet, der Hut hängt an der Wand. Die Idealisierung und Überhöhung, die David mit seinem Bild bewirken wollte, ist preisgegeben. Während David Marat als Opfer und Märtyrer gestaltete, schilderte Roques eine Gestalt, die in den Farben der Trikolore sanft lächelnd in den Tod befördert wurde. Während David das Exemplum virtutis hervorhebt und an die Compassio des Betrachters appelliert, hält Ro-

David's Marat (1793) oder die Dialektik des Opfers



Abb. 5. Joseph Roques, *Der Tod des Marat*, 1793, Öl auf Leinwand, 125 x 161 cm (Toulouse, Musée des Augustins). © Wikicommons.

ques in peinlicher Genauigkeit den gräulichen Tod eines Menschen fest, von dem man sich eher abwenden möchte.²³

David, der Revolutionär

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

Thomas W. Gaehtgens

Seit dem Auftrag der *Société des Amis de la Constitution*, den späteren Jakobinern, an David, den *Schwur im Ballhaus* zu malen, hatte sich der Maler dieser politischen Vereinigung angenähert.²⁴ Im Herbst 1791 wurde er deren Mitglied und am 16. September zum Kommissar für die Künste ernannt. Ein Jahr später, am 6. September 1792, schlug Marat der *Assemblée électorale* die Kandidatur seines Freundes David als Abgeordneter für den neuen Nationalkonvent vor. Am nächsten Tag wurde auch Marat vorgeschlagen. Beide wurden gewählt. In der ersten Sitzung des Nationalkonvents wurde am 21. September 1792 die Abschaffung der Monarchie beschlossen. Der Prozess gegen Ludwig XVI. begann im Dezember. Am 21. Januar 1793 starb der König unter der Guillotine.

David erhielt inzwischen weitere wichtige Ämter. Am 13. Oktober 1792 wurde er Mitglied des *Comité de l'Instruction publique* und damit entscheidend verantwortlich für alle repräsentativen Veranstaltungen der Regierung.²⁵ Im Juni 1793 erfolgte die Wahl Davids zum Präsidenten des Jakobinerclubs für einen Monat, und am 4. Juli 1793 wurde er mit den Vorbereitungen für das Verfassungsfest am 10. August beauftragt, mit dem die am 24. Juni veröffentlichte neue republikanische Konstitution gefeiert wurde, die vom 1.–14. Juli (in diese Tage fiel das Attentat) durch Referendum Rechtsgültigkeit erlangte. David gehörte also zu den Montagnards und war in den Jahren 1792–94 einer der einflussreichen Politiker der Jakobiner, später sogar Mitglied des *Comité de Sûreté général*, geworden.

Davids Le Peletier

In diesem Sinne hatte er auch am 19. Januar 1793 für den Tod des Königs gestimmt. Einen Tag vor der Hinrichtung bewegte Frankreich ein anderes Attentat. Der Abgeordnete Michel Le Peletier de Saint-Fargeau, der ebenfalls für den Tod des Königs votiert hatte, wurde am 20. Januar 1793 von einem ehemaligen Mitglied der royalistischen Garde erstochen. Am 24. Januar, drei Tage nach dem Tod des Königs, ließ David Le Peletier auf der ehemaligen Place Louis-le-Grand (der heutigen Place Vendôme), damals Place des Piques, aufbahren. Der Sockel von Girardons gestürzter Reiterstatue Ludwigs XIV. diente der Inszenierung. David schlug ferner die Errichtung eines Marmordenkmals vor, das aber nicht ausgeführt wurde.

David's Marat (1793) oder die Dialektik des Opfers

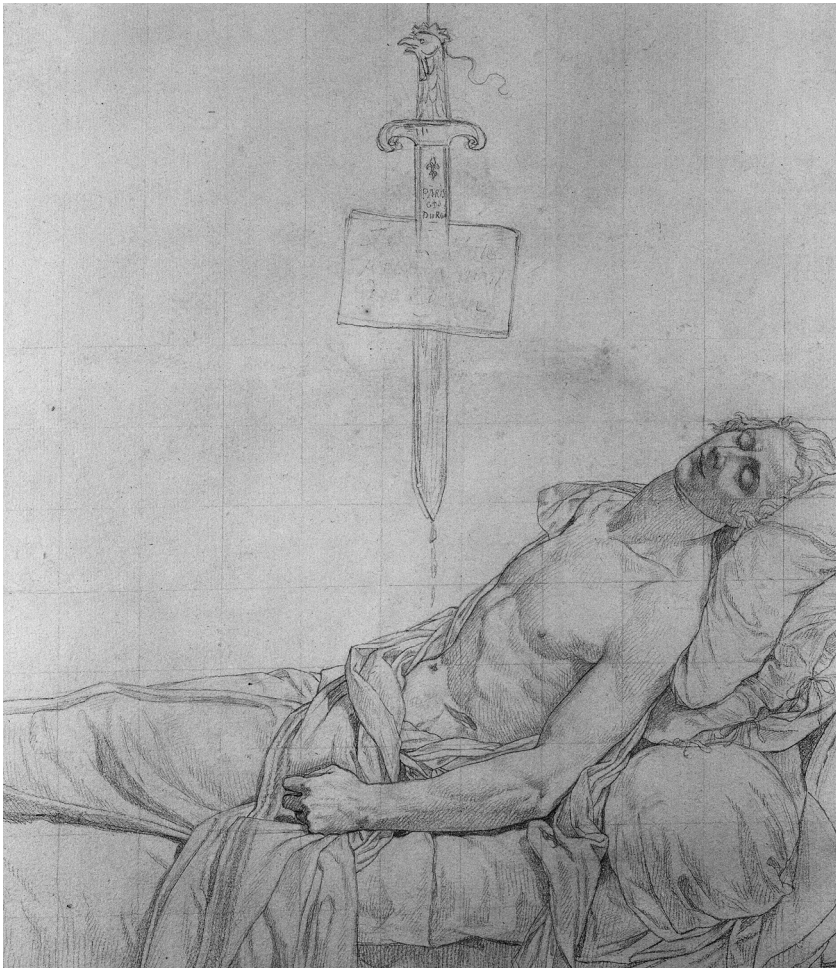


Abb. 6. Anatole Devosge nach David, *Le Peletier auf dem Totenbett*, 1793–94 (Dijon, Musée des Beaux-Arts). © bkp RMN – Grand Palais.

Vollendet wurde jedoch ein bedeutendes Gemälde von keinem anderen als David selbst, das Le Peletier auf dem Totenbett zeigte. Über ihm an der Wand ein Schwert, das an einem Haar hängt, und einen Zettel durchstößt, auf dem zu lesen war: *je vote la mort du tyran*. Das Gemälde ist verloren, wahr-

Thomas W. Gaetgens

scheinlich wurde es nach der Revolution von der Familie vernichtet. Es ist uns aber durch eine Nachzeichnung von Anatole Devosge und durch einen fragmentarischen Nachstich von Tardieu überliefert (Abb. 6).

Am 29. März überreichte der Maler das Kunstwerk dem Konvent. Dabei hielt er eine Rede, in der er einige Motive seines Bildes erläuterte. Es hieß dort:

Mitbürger!

Jeder von uns ist dem Vaterland gegenüber Rechenschaft schuldig über die Anwendung seiner von der Natur empfangenen Talente; mag auch die Form verschieden sein, der Zweck muß für alle derselbe sein. Der wahre Patriot muß begierig jedes Mittel, seine Mitbürger aufzuklären, wahrnehmen und ihnen unaufhörlich die erhabenen Züge des Heldentums und der Tugend vor Augen führen. Das habe ich mich mit dieser Widmung zu tun bemüht, die ich in diesem Augenblick dem Nationalkonvent mit dem Bilde des Volksvertreters Michel Le Peletier darbringe, der, weil er für den Tod des Tyrannen stimmte, feige ermordet wurde.

... ich sähe meine Aufgabe erfüllt, wenn eines Tages ein alter Vater im Kreise seiner zahlreichen Familie spräche: Kommt, meine Kinder, seht den Volksvertreter, der als erster gestorben ist, um Euch die Freiheit zu geben; seht seine Züge, wie heiter sie sind; wer für sein Vaterland stirbt, braucht sich nichts vorzuwerfen. Seht Ihr diesen Degen über seinem Haupt schweben? Er hängt nur an einem einzigen Haar! Da seht ihr, meine Kinder, wie viel Mut Michel Le Peletier und auch seine großherzigen Kollegen haben mußten, um den ruchlosen Tyrannen, der uns so lange unterdrückte, zur Hinrichtung zu schicken, denn bei der geringsten Bewegung konnte dieses Haar reißen und sie alle wären unmenschlich hingeopfert worden.

... Wenn vor Euch jemals ein Ehrgeizling von einem Diktator, einem Tribun, einem Führer spräche oder versuchte, auch nur den geringsten Teil der Volkssouveränität zu usurpieren, oder ein Feigling es wagte, Euch einen König vorzuschlagen, dann kämpft oder sterbt wie Michel Le Peletier; laßt euch nur niemals übertölpeln: dann, meine Kinder, wird der Kranz der Unsterblichkeit Euer Lohn sein. Ich bitte den Nationalkonvent, die Huldigung meines schwachen Talents anzunehmen ...²⁶

Der Inhalt dieser Rede ist in vieler Hinsicht aufschlussreich. Es erscheint so, als habe David das Gemälde ohne Auftrag gemalt und dem Konvent und damit dem Volk gewidmet.²⁷ Deutlich ist ferner, und das ist entscheidend, dass das Gemälde der propagandistischen Aufgabe dienen sollte, die Erinnerung an ein Opfer wachzuhalten. Das Ereignis wird durch diese Deutung in ihrem Sachverhalt umgedeutet. Le Peletier war ein Opfer eines Attentats, aber er opferte sich nicht. David machte jedoch aus dem Passivum ein Aktivum, aus dem Erleiden ein Sich-Opfern. Dieser propagandistische Kunstgriff sollte die Opferbereitschaft der Bürger fördern. Hierzu war genug Gelegenheit gegeben, insbesondere in den im Frühjahr zunächst katastrophal verlaufenden Verteidigungskriegen der Republik. Das Attentat konnte somit nur vordergründig als Mord erscheinen. Der Mörder spielte eine unwesentliche, nicht einmal eine statistische Rolle. Im Bild, das handlungslos ist, kommt er gar nicht vor. Entscheidend ist die Deutung und Nutzung des Vorganges im Sinne der Ziele der Revolution. Das Gemälde appelliert an den Betrachter, in dem es ein Exemplum virtutis, einen Märtyrer für das Vaterland, darstellt.²⁸

David spielte in seiner Rede aber noch deutlicher auf bestimmte Vorgänge an. Wenn er von dem Mut sprach, den Le Peletier und seine großherzigen Kollegen, zu denen sich David selbst zählen konnte, bewiesen, als sie den angeblich ruchlosen Tyrannen Ludwig XVI. zur Hinrichtung schickten. Er erinnerte daran, dass sich eine Mehrheit in der Abstimmung nur als äußerst knapp, nämlich um eine Stimme, ergeben sollte. Die Gefahr der Konterrevolution blieb also groß und erforderte Wachsamkeit. Das Gemälde konnte dazu dienen, diese Gefahr nicht aus den Augen zu verlieren.

Die besondere propagandistische Wirkung des Gemäldes ging von seiner realistischen Auffassung aus, die den Dargestellten geradezu als physisch gegenwärtig wiedergab. Dauids Kollege François André Vincent hatte demgegenüber ein Bild entworfen, das diese Ausstrahlung nicht erworben hätte.²⁹ Der Tod Le Peletiers ist bei ihm zu einer Allegorie mit verschiedenen erklärenden Attributen geworden. Der Tote ist nur ein Teil des vielfigurigen Bildgefüges. Dieser Vergleich macht die Vorstellung und Absicht Dauids deutlich, eine gleichsam christliche Bildtradition und liturgische Funktion zu nutzen und mit einem neuen Inhalt zu füllen.

Das Gemälde Marats wurde von David ganz offenbar als Pendant zum Le Peletier konzipiert. Beide Gemälde wiesen dasselbe Format auf. Sie sind nach verschiedenen Seiten gelagert, aber aufeinander bezogen. Beide Märtyrer sind

Thomas W. Gaegtens

nicht nur als Opfer, sondern als sich für die revolutionäre Sache Opfern-
festgehalten. Auf Handlung ist verzichtet. Das Attentat selbst, so wie es in den
Stichen dargestellt ist, steht nicht im Zentrum. Nicht Erzählung, sondern
Darbietung der Tugendhelden und Märtyrer ist die künstlerische und propa-
gandistische Absicht.

Der Maratkult

Am Tage nach dem Attentat wurde Marat in seiner Wohnung zur Schau ge-
stellt. David war für die Inszenierung verantwortlich. Unter seiner Präsidenten-
schaft empfing der Jakobinerclub am selben Tag den Angestellten Marats,
Laurent Bas, der über das Attentat berichten sollte. Am Abend wurde von der
Séction du Panthéon die Aufnahme Marats ins Pantheon gefordert, während
David von der *Séction du Contrat Social* gebeten wurde, Marat im Bilde fest-
zuhalten.

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

Von der öffentlichen Schaustellung Marats sah man wegen der schnell
fortschreitenden Verwesung des Leichnams ab, zugunsten eines *Lit de mort*.
Am Abend gegen fünf Uhr fand die Leichenprozession von Marats Wohn-
haus zur Kirche der Cordeliers statt, wo der Tote mit stets neu befeuchteten
Tüchern bedeckt auf dem Totenbett gezeigt wurde. Am Abend defilierten die
Abgeordneten. In der Nacht wurde Marat im Garten der Cordeliers beige-
setzt.³⁰

Gleichzeitig wurde in Lyon Chalier von royalistischen Soldaten geköpft.
Die Nation hatte ihren dritten Märtyrer.³¹ Am folgenden Tag, dem 17. Juli,
wurde bereits Charlotte Corday zur Guillotine geführt.

Ein Grabmal wurde nach Davids Plänen errichtet. Ein Hügel von Stein-
blöcken sollte die Festigkeit symbolisieren, mit der Marat die Gegner der Re-
volution bekämpft hatte. Der Leichnam wurde in einer Gruft verschlossen,
die an die Epoche der Verfolgungen Marats und seines Lebens im Untergrund
erinnern sollte.³² Über dieser Gruft erhob sich eine Pyramide, die von einer
Urne bekrönt wurde.

Die zahlreichen Veranstaltungen zu Ehren des ermordeten Marat entfalten sich zu pseudoreligiösen Kulthandlungen, an denen der Maler David nicht unwesentlich beteiligt war. Uns mögen die zeremoniellen Riten, mit denen Marat zu einer mythischen, ja geradezu gottähnlichen Gestalt stilisiert wurde, noch fremdartiger und grotesker erscheinen. So war von dem Chirurgen J.-F. L. Deschamps das Herz vom Körper getrennt einbalsamiert und in einer Urne über dem Eingang des Grabes im Garten der Cordeliers aufgestellt worden.³³ Über das Eigentum des Herzens brach jedoch zwischen Jakobinern und Cordeliers ein Streit aus, den Letztere gewannen. Am 28. Juli wurde es in einem feierlichen Akt in Anlehnung an die Herz-Jesu-Verehrung auf einem Altar im Sitzungssaal der Cordeliers unter der Anwesenheit mehrerer Konventsmitglieder aufgestellt. Robespierre soll aus diesem Anlass eine Rede gehalten haben. Dabei, wie das *Journal politique et historique* berichtet, ließ sich ein Redner, Brochet, zu dem Vergleich hinreißen: *ô cor Jésus, ô cor Marat; cœur sacré de Marat, cœur sacré de Jésus, vous avez les mêmes droits à nos hommages*.³⁴ Zunächst war das Herz in einer kostbaren Achatvase aufbewahrt, die aber im März 1794 dem staatlichen Möbellager zurückerstattet wurde. Immerhin zogen die Cordeliers mit dem Herzen durch Paris und forderten, das Herz unter dem Arm, am 20. Januar 1794, dem Todestag Le Peletiers, im Konvent den Neudruck der Schriften Marats.³⁵

Damit waren aber die kultischen Handlungen und die memorialen Unternehmungen für Marat noch nicht abgeschlossen. Ende Juli wurde auf der Place du Carroussel ein monumentaler Holzobelisk errichtet, an der Stelle, die vorher die Guillotine einnahm, die nun auf der Place de la Concorde, damals Place de la Révolution, ihren Platz fand. Im Inneren des Obeliskens fanden zwei Sarkophage Aufstellung, einer zu Ehren von Marat, dem auch noch die Badewanne, der Tisch, die Lampe und das Schreibzeug als Reliquien hinzugefügt wurden. Der andere Sarkophag erinnerte an den Polen Lazowski, der am 10. August wahrscheinlich mit Gift ermordet wurde.

Neben diesen gleichsam öffentlichen Ehrungen von Marat und Le Peletier fanden im ganzen Land gottesdienstähnliche Gedenkfeiern statt. Büsten von Marat wurden an vielen Plätzen aufgestellt, Stiche verbreitet. Der Maratkult gipfelte in einem Glaubensbekenntnis.³⁶ Nach Beginn der Schreckensherrschaft am 5. September 1793 ging der Kult Marats weiter.³⁷ David teilte am 14. Oktober dem Konvent mit, dass die *Section du Muséum* Le Peletier und Marat sogenannte *Honneurs funèbres* widmen würde. In der Cour carrée des

Thomas W. Gaetgens

Louvre wurden am 16. Oktober die beiden Bilder aufgestellt und feierliche Umzüge fanden vor ihnen statt, Reden wurden gehalten. Am Vormittag des Tages, als David seine beiden Gemälde aufstellen ließ und die Märtyrer der Revolution zum Mittelpunkt eines aufwendigen memorialen Gedenkens machen ließ, war Marie Antoinette geköpft worden. Diese Koinzidenz war wohl nicht zufällig.³⁸

Als David, als Zeremonienmeister des Konvents, nach dem Attentat die Bestattungszeremonie vorbereitete, ließ er Marats Totenmaske abnehmen.³⁹ Sie wurde von Madame Tussaud angefertigt.⁴⁰ Die Totenmaske ist in der University Library in Princeton erhalten. Nicht ganz sicher ist, ob David seine Zeichnung des Kopfes des toten Marat nach der Totenmaske oder nach dem toten Marat selbst anfertigte. Diese Zeichnung diente als Vorlage für einen Stich, der weite Verbreitung fand. Der Onkel von Mme. Tussaud, Dr. Curtius, schuf dann eine Wachsfigur, die in ihrem Cabinet ausgestellt wurde. Ob die heutige, im Londoner Museum bewahrte Figur mit dieser identisch ist, ist nicht ganz sicher.

Aber nicht nur auf die getreue Bewahrung des Antlitzes des toten Märtyrers wurde von den Revolutionären Wert gelegt. Es ist wichtig, den posthumen Kult um Marat noch präziser zu fassen und in die propagandistischen Strategien zur Einführung eines politischen Glaubensbekenntnisses einzuordnen. Zu Recht ist bereits auf die königlichen Effigies aus Wachs verwiesen worden, die nach dem Tod der Könige angefertigt und öffentlich ausgestellt wurden. Sie repräsentierten die Unsterblichkeit des von Gott eingesetzten Königs. Beim Tode eines Herrschers gingen die Macht und die Würde automatisch auf den Nachfolger über. Die öffentlich präsentierten und in Umzügen dargebotenen wächsernen Effigies dokumentierten die Kontinuität des Königtums über den Tod eines einzelnen sterblichen Herrschers hinaus.⁴¹

Es ist unübersehbar, dass das Zeremoniell nach dem Tod des französischen Königs bei Davids Inszenierungen eine Rolle gespielt haben muss. Die Aufbahrung, die Prozessionen und die Anfertigung einer Wachsfigur folgen den royalistischen Gebräuchen. Dem Regisseur muss auch eine bewusste zeitliche Koordinierung zugetraut werden. Am 21. Januar 1793 wurde Ludwig XVI. guillotiniert. Seine Leiche wurde in ein Massengrab geworfen. Aber am 24. Januar wurde, gleichsam in seiner Stellvertretung, Le Peletier öffentlich aufgebahrt. Am Abend wurde er ins Pantheon überführt. St. Denis, die Grablege der französischen Könige, war durch eine Grablege der republikanischen

Dauids Marat (1793) oder die Dialektik des Opfers

Nation ersetzt worden. Der Bruch mit dem Königtum wurde sichtbar. Eine neue Tradition wurde begründet. Die Helden der Revolution, der Republik und der Freiheit traten an die Stelle der Herrscher.⁴²

Von diesen Umständen ausgehend ist es nicht weit zu der Deutung der Gemälde Dauids. Die beiden Märtyrer, von denen der Maler sicher nicht ohne Grund sagte, sie seien noch lebend dargestellt, hingen im Konvent wie die Effigies der französischen Könige. Sie vergegenwärtigten durch ihr Opfer die Kontinuität der Republik, zu deren Verteidigung der Einsatz, und sei es der ihres Lebens, jedes Abgeordneten gefordert werden muss.

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

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

Mitbürger!

Das Volk wollte seinen Freund wiederhaben, es ließ verzweifelt seine Stimme erschallen und forderte meine Kunst; denn es wollte die Züge seines Freundes wiedersehen. Sie riefen: Nimm deinen Pinsel, David! Räche unseren Freund, räche Marat! Seine besieigten Feinde sollen erblassen vor dem Anblick seiner entstellten Züge; zwingen sie, das Los dessen zu beneiden, den sie nicht bestechen, sondern nur feige ermorden lassen konnten. Ich habe die Stimme des Volkes gehört, ich bin ihr gefolgt. Du aber, Marat, wirst in deinem Grabe jubeln und deinen Tod nicht mehr beklagen: Dein ruhmvolles Werk ist vollbracht, und das Volk wird dich, deine Taten abermals krönend, auf seinen Händen in das Pantheon tragen.

Thomas W. Gaehtgens

Euch, Kollegen, bringe ich die Huldigung meines Pinsels; wenn Eure Blicke auf den bleichen Zügen Marats ruhen, werdet ihr die Tugenden wieder lebendig vor euch sehen, die niemals aufhören dürfen, die Euren zu sein.⁴³

Gegenüber der Rede Davids bei Abgabe des Le Peletier im Frühjahr 1793 war der Ton härter, aggressiver und unversöhnlicher geworden. Der Ruf nach Rache bestimmte nun den kompromisslosen Kampf gegen die Feinde der Republik. Der Konvent folgte dem Vorschlag Davids und beschloss, dass die beiden Bilder im Versammlungsraum aufgehängt werden sollten. Ferner sollten Stiche von den Gemälden angefertigt und die Bilder auf diese Weise im Volk verbreitet werden. Wie sie jedoch im Konvent ihren Platz gefunden haben, ist des engen Platzes wegen nicht ganz deutlich.⁴⁴

Erst am 21. September 1794, über ein Jahr nach seiner Ermordung, wurde Marat in das Pantheon überführt, wie es David in seiner Rede im Jahr zuvor gefordert hatte. Wiederum war dies Anlass für eine Prozession, nun auch mit der Wachsfigur, für Reden und Musik. Es dürfte sich so ähnlich abgespielt haben, wie bei der Pantheonisierung Voltaires. Wieder wurden pseudoreligiöse Litaneien gesungen: *Marat, l'ami du peuple*, – *Marat, le consolateur des affligés*. – *Marat, le père des mal heureux* – *Ayez pitié de nous*.⁴⁵

Während Marat ins Pantheon überführt wurde, gelangte der Leichnam Mirabeaus durch eine Hintertür wieder aus dem Pantheon hinaus, um auf einem nahe gelegenen Friedhof bestattet zu werden. Auch Marat war kein besseres Schicksal beschieden. Die Bevölkerung scheint den großen zeremoniellen Aufwand im Dezember 1794 bereits mit Zurückhaltung begleitet zu haben. Anfang 1795 war der Umschwung vollzogen. Jugendliche zogen mit einer Maratpuppe durch Paris und verbrannten sie vor dem Maratdenkmal. Bereits am 8. Februar 1795 wurde er aus dem Pantheon entfernt und auf dem Friedhof von Ste. Geneviève beigesetzt. Nur fünf Monate war ihm der Ruhm des Pantheon vergönnt.

Deutungen des Gemäldes in der Kunstgeschichte

Davids Gemälde hat in der Kunstgeschichte die unterschiedlichsten und zum Teil direkt entgegengesetzte Deutungen erfahren. Willibald Sauerländer widersprach 1983 der Interpretation Klaus Lankheits, David habe einen sakra-

len Bildtypus profaniert.⁴⁶ Die Auffassung, Marat sei zum Märtyrer der Revolution erhoben, lehnte er zwar nicht ab. Sauerländer betonte jedoch vielmehr die Kontinuität der Auseinandersetzung mit der Antike, insbesondere der griechischen und römischen Tugendhelden. Insofern seien die Darstellungen von Le Peletier und Marat vor allem die Fortführung von Gedanken und künstlerischen Formulierungen des Exemplum virtutis, wie der Maler es bereits in der Klage der Andromache gestaltet habe. Neu und modern sei allerdings der Umstand, dass nun die Helden aus der eigenen Gegenwart stammen. Die Faszination des Bildes sah Sauerländer in der scheinbar ganz trivialen Tatortreportage begründet.

Dieser These ist sofort widersprochen worden, noch im selben Jahr 1983 von Klaus Herding, der zwei verschiedene Adressaten des Bildes zu rekonstruieren versuchte.⁴⁷ Das Bild wende sich zum einen an die Abgeordneten des Konvents, die zumeist dem Bürgertum angehörten und in der Antike die Quellen für eine neue Gesellschaft erkannt hätten. Insofern kann er noch Sauerländers These zustimmen, die er aber verwirft oder ergänzt, wenn er ausführt, das Gemälde richte sich auch noch an das Volk ganz allgemein. Es sei ja im Konvent auf den Rängen gegenwärtig gewesen und durch die Verbreitung der Nachstiche ganz unmittelbar mit dem Werk vertraut gemacht worden. Im Volk wiederum sei das Christentum noch tief verwurzelt gewesen. David habe daher den Märtyrerkult christlicher Provenienz genutzt. Das Bild vergegenwärtige das Bestreben der Revolution, die christliche Religion zu überwinden und durch eine *religion civile* zu ersetzen. Wenn die Unterscheidung der beiden Rezeptionsebenen von Herding vielleicht auch zu systematisch vorgenommen scheint, so ist doch richtig, das Gemälde in die im Herbst 1793 sich immer stärker manifestierenden Bestrebungen nach einem pseudoreligiösen Revolutionskult einzuordnen, der in dem berühmten Fest zu Ehren des *Être suprême* im Sommer 1794 seinen Höhepunkt finden sollte.

In einer umfangreichen Studie hat Jörg Traeger die Entstehung des Bildes von David in ursächlichem Zusammenhang mit der Verabschiedung der neuen Verfassung gedeutet. Am 29. Mai hatte der Konvent die Neufassung der Menschenrechtsdeklaration angenommen. An der neuen Konstitution wurde weiter gearbeitet. Am 10. wurde sie in der Nationalversammlung verlesen und am 24. Juni veröffentlicht. Am 1.–14. Juli fand, wie bereits erwähnt, das Referendum und die Annahme der neuen Verfassung statt. Nach Traegers Inter-

Thomas W. Gaetgens

pretation hat den *geistigen Horizont des Bildes eben diese Jakobinerverfassung mit der Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte am 24. Juni 1793 abgesteckt*.⁴⁸ Für diese These lassen sich aber auch bei einer genauen Kontextanalyse keine ausreichenden Begründungen finden. Marat für die neue Verfassung in Anspruch zu nehmen, ist insofern fragwürdig, als er an der Formulierung nicht direkt mitgewirkt hat. Auch war seine Position zu Zeiten der Ausarbeitung gerade höchst umstritten. Sein Prozess wurde in dem Moment geführt, als die neue Verfassung zur Diskussion stand. Marat sah als Zensor der Republik und als Freund des Volkes seine Rolle eher außerhalb der Auseinandersetzung über diese Konstitution.⁴⁹ Man wird ferner gegen Traeger einwenden können, dass dem Marat der Le Peletier vorausging, somit bereits eine Tradition der Darstellung revolutionärer Helden bestand, die David mit Marat fortsetzte. Es bedurfte zur Inszenierung des Toten nicht der Verfassungsdiskussion.

Traeger vermutete auch eine bewusste Inszenierung im Konvent, wenn die Verfassung vom 24. Juni 1793 über dem Marat von David aufgehängt war, während über Le Peletier die Menschenrechte angebracht waren. Ob dieser unmittelbare Bezug überzeugen kann, bleibe dahingestellt, zumal eine gewisse Unsicherheit über die Hängung der beiden Bilder fortbesteht. Genaue Ansichten des Konvents mit den beiden Bildern sind uns nicht erhalten.

Aber dieser, vielleicht äußerliche Grund ist weniger wichtig. Entscheidender erscheint, dass die Verfassung zwar verabschiedet und durch Referendum angenommen worden war, aber keine praktische Bedeutung hatte. Sie war vielmehr wegen der Kriegsbedingungen im In- und Ausland außer Kraft gesetzt. Sie besonders zu propagieren, konnte kaum im Interesse derjenigen sein, die gegenwärtig die Macht an sich zu reißen bestrebt waren. Die im September einsetzenden Verfolgungen und Massaker waren durch die Verfassung nicht gerechtfertigt. Zur Begründung des Terrors bedurfte es aber propagandistischer Maßnahmen. Die Herausstellung der Opfer, die im Dienste der Republik und Frankreichs ihr Leben gegeben hatten, schien eine überzeugende ideologische Perspektive. Parallel zur Schreckensherrschaft wurde daher ein Kult für das Vaterland initiiert. So wichtig das Verfassungsfest am 10. August, das David vorbereitete, auch gewesen sein mag, Marat und Le Peletier waren im Rahmen dieser Veranstaltung keine besonderen Rollen zugewiesen worden.⁵⁰ Von großer Konsequenz für alle Bürger war aber die *Levée en masse*, die am 23. August eingeführte Wehrpflicht. Jeder Bürger im Alter von 18 bis

25 Jahren sollte sich nun bereitfinden, das Vaterland und die Republik nach außen zu verteidigen. Diesem Kampf gegen die äußeren Feinde wurde seit dem 5. September durch die Terreur der Kampf gegen die inneren Feinde entgegengesetzt. Mit den Attentaten auf Le Peletier und Marat sowie Chalier, dem Dreigestirn der Märtyrer, konnte die Terreur im Inneren begründet werden. Gleichzeitig vermochte man die Märtyrer aber auch als Sich-Opfernde zu propagieren, insofern sie für die Ziele der Revolution und die Republik im Inneren ihr Leben gegeben hatten. Davids Propaganda nutzte die Opfer auf dialektische Weise.

Die Dialektik des Opfers für das Vaterland

Das Attentat auf Marat am 13. Juli 1793 bedeutete keine Wende im Verlauf der Französischen Revolution, aber es hatte kaum vorhersehbare Konsequenzen.⁵¹ Die aus der Provinz angereiste Mörderin schätzte ihre Tat völlig falsch ein, wenn sie vor ihrer Exekution im Gefängnis schrieb – ein Brief, der dem Adressaten niemals zugestellt wurde und gleich in die Prozessakten wanderte –, dass mit ihr eine neue Zeitrechnung, ein neues Jahr I begonnen habe, das des Friedens. Sie sollte sich gewaltig irren, wenn sie meinte, die Montagne könne nun nicht mehr ans Ruder kommen.⁵² Sie leistete sogar ihrer schnelleren Machtergreifung Vorschub.

Am 23. August beschloss der Konvent die *Levée en masse*, die militärische Dienstpflicht. Mit dem Einsatz der ganzen Bevölkerung sollte das belagerte Frankreich befreit werden. Am 17. September wurde dem Entwurf eines Gesetzes zugestimmt, das den Beginn der sogenannten Schreckensherrschaft bedeutete. Wem ein *Certificat de civisme*, eine Unbedenklichkeitsbescheinigung, von den Behörden verweigert und wer damit als politisch suspekt angesehen wurde, war der Verfolgung und der staatlichen Willkür ausgesetzt. Das *Comité du Salut Public* und die Revolutionstribunale erhielten seit dem 10. Oktober fast unbeschränkte Vollmachten. Todesurteile waren an der Tagesordnung. Um diese Maßnahmen zu rechtfertigen wurden erhebliche propagandistische Anstrengungen unternommen. Der Kampf gegen die Kirche wurde – trotz der toleranten Einstellung von Robespierre – verstärkt und durch pseudoreligiöse, dem Vaterland, dem Patriotismus gewidmete Kulte ersetzt. Die Vaterlandsliebe sollte, wie der Religionshistoriker Albert Mathiez

Thomas W. Gaetgens

ausführte, zu einem Glauben führen, der die Gegenrevolution verhindern könne.⁵³ Am 5. November 1793 hielt M.-J. Chenier im Konvent eine Rede, in der er vorschlug, den katholischen Glauben durch die *Religion de la patrie* zu ersetzen.⁵⁴ Auf derselben Sitzung wurde beschlossen, die Büste Marats im Konvent aufzustellen. In diesem politisch-propagandistischen Rahmen hatte der Maratkult seinen Platz. Das Attentat wurde zum Anlass genommen, ein Opfer des Patriotismus zu heroisieren. Auch Davids berühmtes Gemälde diente dieser Absicht.

Ein kleines Detail des Bildes, durch das der Patriotismus als Tugend herausgestellt wird, vermag diesen Umstand nochmals ganz unmittelbar zu belegen. Die Assignate und der Brief auf der Holzkiste sind Davids Erfindung. In den Beschreibungen der Vorgänge und den Prozessakten werden sie nicht erwähnt. Dass Marat einer Witwe Geld zukommen ließ, weil sie ihre Söhne im Krieg verloren hatte, wie die deutlich lesbare Inschrift auf dem Brief bezeugt, soll die Vaterlandsliebe des Opfers bezeugen. Während Marat noch in seinen letzten Stunden die Schmerzen lindern hilft, die durch den Kampf gegen die äußeren Feinde notwendigerweise entstehen, wird er – so die propagandistische Botschaft – selbst Opfer der inneren Feinde der Republik, gegen die mit Terror vorzugehen als notwendige Aufgabe des Staates erscheinen soll.⁵⁵

Charlotte Corday hatte Marat jedoch nicht als Royalistin getötet, sondern sie erkannte die Gesetze und wohl auch die neue Verfassung an. In einer Art politischem Testament schrieb sie im Gefängnis: *O Frankreich, deine Ruhe hängt davon ab, dass das Gesetz befolgt wird, ich taste es durchaus nicht an, wenn ich Marat töte, der vom Universum verurteilt ist, er steht außerhalb der Gesetze.*⁵⁶ Sie empfand ihre Tat als ein Opfer für den Frieden und ihr Vaterland. ... *wer das Vaterland rettet, achtet nicht auf das, was die Tat kostet*, heißt es in demselben Brief an den Girondisten Barbaroux in Caen. Charlotte Corday war von Patriotismus geleitet, nicht von Königstreue. Sie erinnerte in ihrem Testament die Franzosen an Brutus, den Brutus der frühen römischen Republik, der seine Söhne für das Vaterland und die Einhaltung der Gesetze hatte verurteilen lassen.⁵⁷ Ihren Zeitgenossen warf die Corday hingegen mangelnde Zivilcourage vor: *Was die Modernen angeht, schrieb sie, so gibt es wenige Patrioten, die für ihr Land zu sterben verstehen, fast alles ist Egoismus, was für ein trauriges Volk zur Begründung einer Republik.*⁵⁸ Es liegt eine wahre Paradoxie in der Geschichte des Attentats auf Marat. Während die Attentäterin die Tugend des Patriotismus, für den Frieden des Vaterlandes in den Tod zu

Dauids Marat (1793) oder die Dialektik des Opfers

gehen, mit Bewusstsein formulierte und in die Tat umsetzte, wird das gehasste Opfer von der propagandistischen Regie des Künstlers im Sinne der jakobinischen Politik zum Modell eben dieses Heldentums stilisiert.⁵⁹ So sind Opfer und Täter für die Nachwelt gleichsam in derselben Ideologie dialektisch miteinander verbunden.

Nachleben

Marat sollte im Frühjahr 1795 in anderen politischen Zeiten nach fünf Monaten wieder aus dem Pantheon entfernt werden. Nach Robespierres Sturz am 9. Thermidor, am 27. Juli 1794, sollte auch sein Anhänger David am 2. August ins Gefängnis wandern. Die Guillotine blieb ihm allerdings, fast ein Wunder,



Abb. 7. Pablo Picasso, *Etude pour La femme au stylet d'après »la mort de Marat«*, 7.7.1934, Bleistift auf Karton, 40 x 55 cm (Paris, Musée de Picasso). © bkp RMN – Grand Palais – Béatrice Hatala.

Thomas W. Gaehtgens

erspart. Der Maler erhielt ein Jahr später seine beiden Gemälde zurück. Charlotte Corday sollte in restaurativen Zeiten in hellerem Licht erscheinen. Nicht in jedem Fall in ihrem Sinne wurde sie als moderne Judith gefeiert, die Frankreich von einem Monster befreite. Das Gemälde von Paul Baudry aus dem Jahre 1860, wie eine Vielzahl von literarischen Verarbeitungen ihrer Tat, sollten sie nun zu der wahren Heldin des Attentats stilisieren.⁶⁰ Aber auch Davids Gemälde wirkte bis in unsere Gegenwart hinein. Bei Edvard Munch wird der Tod Marats zum Gleichnis des grausamen, existenziellen Geschlechterkampfes, ein Thema, das auch bei Picasso und Valerio Adami, 1982, mit anderen malerischen Mitteln fortgeführt ist⁶¹ (Abb. 7). Während Janis Kounellis an David auf einer mahnenden Tafel aus dem Jahre 1969 an die politische Dimension des Attentats erinnerte, provozierten im Jahr 1990 Angelika Bader und Dietmar Tamperl in München einen Skandal, als sie das Gemälde Davids mit einem Großfoto des toten ehemaligen Ministerpräsidenten Barschel in der Badewanne konfrontierten.⁶² Ein Selbstmord? Ein Attentat? Die Gegenüberstellung löste einen Sturm der Empörung aus. Sie wurde als indezent und schamlos empfunden. Den beiden Künstlern wurde der ihnen bereits zugeteilte Kunstförderungspreis wieder entzogen.

Provozierend und schamlos will uns aber eher unsere heutige Sensationspresse erscheinen, wenn das politische Scheitern und menschliche Drama eines Bürgers zwischen der Nachricht über den Transfer eines Fußballspielers und die im Vergleich völlig unerhebliche, über die Befreiung eines Gartens von Wühlmäusen den Leser zum perversen Voyeur erniedrigt⁶³ (Abb. 8).

Von dieser Tatortreportage ist das Kunstwerk Davids weit entfernt. In der Badewanne ermordet zu werden oder Selbstmord zu begehen, ist kein Umstand, der zu Heroisierung Anlass gibt. David gelang es aber in seinem Meisterwerk, die Widerlichkeit der Umstände durch seine Kunst zu sublimieren, *cruel comme la nature, ce tableau a tout le parfum de l'idéal*, sollte Baudelaire sagen und damit politische und ästhetische Wirkung des Gemäldes voneinander trennen.⁶⁴ Diese Trennung sollte sich aber bis heute nicht konsequent durchsetzen. Vielmehr trug die Popularität des Gemäldes auch zur politischen Rezeption des Attentats bei, wie der Münchener Skandal belegt.

Charlotte Corday hatte in einem Brief aus dem Gefängnis ihre Tat mit Versen aus Voltaires *Cäsar* begründet und die fortdauernde Aktualität des Nachlebens ihres Attentates bereits vorausgesehen: Von Voltaire zitierte sie die Verse des Brutus:

Dauids Marat (1793) oder die Dialektik des Opfers



Abb. 8. Foto der Titelseite der Bild-Zeitung vom 14.10.1987. © Privat.

lass diese große Tat der schreckenstarren Welt
 Ein Grauen sein, dem sich Bewunderung gesellt.
 Mein Geist, der nicht erwägt, ob Nachruhm ihm gebührt,
 Bleibt gegenüber Preis wie Vorwurf ungerührt.
 Zufrieden, Bürger stets und immerfrei zu sein,
 Kenn ich nur meine Pflicht, das Übrige ist Schein.
 Geht, denkt nur noch, wie ihr der Sklaverei entflieht!⁶⁵

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

Thomas W. Gaetgens

Anmerkungen

Für Anregungen und Hinweise bei der Abfassung dieses Beitrages danke ich Andrea Meyer, Berlin.

- ¹ Das Gemälde, Öl auf Leinwand, H. 1,65; B. 1,28, befindet sich in den Musées Royaux in Brüssel. Vgl. Ausstellungskatalog: *Jacques-Louis David*, Paris, Musée du Louvre, 1989–90, S.282, Nr. 118. Dort findet sich eine ausführliche Schilderung der Entstehungsgeschichte unter konsequenter kritischer Durchsicht der schriftlichen Quellen, der Vorstudien des Malers und der Literatur über das Gemälde.
- ² Zu dem Vergleich der Attentate an Marat und Kotzebue siehe Matthias Bleyl, *Marat: du portrait à la peinture d'histoire*, in: *David contre David. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel du 6 au 10 decembre 1989*, Bd. 1, Paris 1993, S.383. Bleyl geht auf die unterschiedliche Bildproduktion nach den beiden politischen Morden ein.
- ³ Vgl. hierzu besonders Arnd Beise, *Charlotte Corday, Karriere einer Attentäterin, Marburger Studien zur Literatur*, Bd. 5, Marburg 1992.
- ⁴ Die Fakten am klarsten zusammengestellt bei Jean Epois, *L'affaire Corday-Marat, Prélude de la Terreur*, (Editions le Cercle d'Or), 1980, S.167 ff., und im Anhang die Prozessakten, S.215 ff.; ferner Gérard Walter, *Marat*, Paris 1933; Jean Massin, *Marat*, Paris 1960; Louis R. Gottschalk, *Jean Paul Marat, A Study in Radicalism*, Chicago/London 1967; Marie-Hélène Huet, *Rehearsing the Revolution, The Staging of Marat's Death*, 1793–97, London 1982; Jacques Guilhaumou, *La mort de Marat*, Brüssel 1989; Olivier Coquard, *Jean-Paul Marat*, Paris 1993.
- ⁵ Jörg Traeger, *Der Tod des Marat, Revolution des Menschenbildes*, München 1986, S.212. In dieser umfangreichen Monografie finden sich die weiteren wichtigen Quellennachweise und Literaturangaben. Das Buch wurde u.a. von Matthias Bleyl besprochen, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 51, 1988, S.292–296.
- ⁶ Epois, op. cit., S.174.
- ⁷ Ebenda, S.175.
- ⁸ Ebenda, S.143.
- ⁹ *Je n'étais pas liée avec les députés du Calvados, mais je parlais à tous*. Ebenda. S.143. Zu den historischen Zusammenhängen, vgl. u.a. Albert Soboul, *La Ire République (1792–1804)*, Paris 1968, S.53 ff.
- ¹⁰ Epois, op. cit., S.154.
- ¹¹ Vgl. hierzu *Marat homme de science?*, hrsg. von Jean Bernard, Jean-François Lemaire und Jean-Pierre Poirier, Paris 1993.
- ¹² Zum Verhältnis Marats zur Akademie vgl. Coquard, op. cit., S.157 ff.
- ¹³ Zitiert nach Jean Paul Marat, *Ich bin das Auge des Volkes, Ein Portrait in Reden und Schriften*, hrsg. von Aglaia I. Hartig, Berlin 1987, S.31.

- ¹⁴ Ebenda, S. 35
- ¹⁵ Hierzu vor allem Klaus Herding und Rolf Reichhardt, *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution*, Frankfurt 1989.
- ¹⁶ David ersetzt das Wort *protection* durch *bienveillance*. Vgl. hierzu Traeger, op. cit., S. 95. Siehe zum Austausch der Wörter auch Klaus Herding, *La notion de temporalité chez David à partir du Marat*, in: David contre David, op. cit., S. 427. Herding bindet den Wortwechsel in seine Argumentation zweier Zeitebenen ein, die das Gemälde strukturieren. Der Begriff *protection* hätte nur die unmittelbare Zeit der Reaktion auf das Attentat ausgedrückt, während *bienveillance* die auf Dauer angelegte Nachwirkung des Vorfalls besser impliziere. Die Langzeitstruktur wiederum diene der Heroisierung des Revolutionärs.
- ¹⁷ Traeger, op. cit., S. 87.
- ¹⁸ Vgl. zur Präsentation von Marats Körper auch Bleyl, *Marat: du portrait à la peinture d'histoire*, op. cit., S. 393.
- ¹⁹ Traeger, op. cit., S. 148. Die Darstellung des transitorischen Moments vom Leben in den Tod fügt sich in revolutionäre Strategien ein, die das Sterben und den Tod mildernd skizzieren. So erließ der Repräsentant Fouché für die Friedhöfe eines Departments das Motto: *Der Tod ist ewiger Schlaf ...* Siehe hierzu Michel Vovelle, *Die Französische Revolution – Soziale Bewegung und Umbruch der Mentalitäten*, München/Wien 1982, S. 141.
- ²⁰ Als formales Vorbild konnte jedoch auch ein Sarkophagrelief dienen, auf das Hanno-Walter Kruft hingewiesen hat, *An antique model for David's »Death of Marat«*, in: Burlington Magazine, CXXV, 1983, S. 605–607.
- ²¹ Klaus Lankheit, *Jacques Louis David. Der Tod Marats*, Stuttgart 1962. Dagegen vor allem Willibald Sauerländer, *David's »Marat à son dernier soupir«* oder *Malerei als Terreur*, in: Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, II, 1983, S. 49–88.
- ²² Joseph Roques, *La Mort de Marat*, 1793, Öl auf Leinwand, H. 1,25; B. 1,61, Toulouse, Musée des Augustins.
- ²³ Siehe hierzu auch Gabriele Oberreuter-Kronabel, *Der Tod des Philosophen. Zum Sinngehalt eines Sterbebildtypus der französischen Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. München 1986, S. 122 f. Die Autorin interpretiert Davids Komposition als Zusammenspiel eines spezifischen historischen Zitats und allgemeiner, auch den jetzigen Betrachter anregender Allusionen. Noch heute übt Davids Marat eine Wirkung aus, die ihre Intensität aus der Darstellung menschlicher Sterblichkeit bezieht. So wendet sich David mit seinem Porträt nicht nur an die Compassio seiner Zeitgenossen, sondern auch an die des heutigen Betrachters.
- ²⁴ Philippe Bordes, *Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David, Le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792*, Notes et Documents des Musées de France, 8, Paris 1983; Zu Kunst und Propaganda David L. Dowd, *Pageant Master of the Revolution*, Lincoln 1948; James A. Leith, *The Idea of Art as Propaganda, 1750–1799*, Toronto 1965; Diane Kelder, *Aspects of Official Painting and Philosophic Art, 1789–1799*, New York/London 1976.

- ²⁵ Zu den Festen gibt es eine ausführliche Literatur, vgl. u. a. den Ausstellungskatalog: *Fêtes et Révolution, Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris et la Ville de Dijon*, Paris 1989; Mona Ozouf, *La fête révolutionnaire, 1789–1799*, Paris 1976; Marie-Louise Biver, *Fêtes révolutionnaires à Paris*, Paris 1979; Inge Baxmann, *Die Feste der Französischen Revolution, Inszenierung von Gesellschaft als Natur*, Weinheim und Basel 1989.
- ²⁶ Die Rede Davids ist abgedruckt bei Traeger, op. cit., S. 208. Die Übersetzung folgt im Wesentlichen seiner Übertragung ebenda, S. 17–18. Eine frühere deutsche Version der Rede findet sich in *Von Brutus zu Marat, Kunst im Nationalkonvent 1789–1795*, hrsg. und übersetzt von Katharina Scheinfuß, Dresden 1973, S. 58–59.
- ²⁷ In der Tat fehlt jeder Beleg für einen Auftrag. Auf seine Kosten sollte der Maler jedoch durch die Nachstiche kommen, die von dem Werk angefertigt und in ganz Frankreich verbreitet werden sollten.
- ²⁸ Vgl. Martin Papenheim, *Erinnerung und Unsterblichkeit. Semantische Studien zum Totenkult in Frankreich (1715–1794)*, Stuttgart 1992, S. 226 ff. Hier beschreibt Papenheim die Reden und den Trauermarsch anlässlich der Ermordung Le Peletiers. Es wird deutlich, dass Davids Gemälde genauestens den Bestrebungen der Revolutionäre entspricht, den Märtyrertod als vorbildhaft für die Bürger darzustellen.
- ²⁹ François-Andre Vincent, *Allegorie sur la mort de Le Peletier de Saint-Fargeau*, 1793, Federzeichnung mit Tinte, H. 0,267; B. 0,190, Paris, Bibliotheque Nationale. Abgebildet in dem Ausstellungskatalog *La Révolution Française et L'Europe 1789–1799*, Commissaire Général Jean-Rene Gaborit, Paris 1989, 2. Bd., S. 606.
- ³⁰ Die Quellen zusammengestellt bei Jean François Eugene Robinet, *Le mouvement religieux à Paris pendant la Révolution*, Bd. 11, *Préliminaires de la déchristianisation*, Paris 1898, S. 519–37; siehe auch Papenheim, op. cit., S. 230 zur Aufbahrung Marats.
- ³¹ Zum Kult der drei Märtyrer siehe Albert Soboul, *Les Sans-Culottes Parisiens en l'an II*, Paris 1958, S. 299 ff. und 307 ff., sowie Vovelle, op. cit., S. 123. Vovelle mutmaßt, dass die Trias der Märtyrer auch als neue Dreifaltigkeit bezeichnet werden könnte.
- ³² Traeger, op. cit., S. 34.
- ³³ Vgl. Papenheim, op. cit., S. 13 und S. 76 ff. Die gesonderte Beisetzung von Herz und Körper von Angehörigen der königlichen Familie und anderen Hochadligen hat eine lange Tradition. Der Maratkult nutzt diese höfischen Trauerzeremonien für revolutionäre Zwecke.
- ³⁴ Klaus Herding, *Davids »Marat« als dernier appel à l'unité révolutionnaire*, in: Idea, op. cit., S. 100. Sauerländer weist zu Recht darauf hin, dass aus diesen grotesken und geschmacklosen Formulierungen nicht auf eine bewusste Gleichstellung von Marat–Christus geschlossen werden kann. Jedenfalls wehrte sich Brochet in seiner Rede gegen eine solche Auffassung, ging aber darüber hinaus, wenn er äußerte: *Jesus est un prophète, Marat est un dieu*. Vgl. Robinet,

op. cit., S. 529–30. Zur kultischen Trauerveranstaltung und der Herz-Jesu-Verehrung siehe auch Hartig, op. cit., S. 39.

³⁵ Traeger, op. cit., S. 174.

³⁶ *Ich glaube an Marat den Allmächtigen, Schöpfer der Freiheit und der Gleichheit, unsere Hoffnung, den Schrecken der Aristokraten, der hervorgegangen ist aus dem Herzen der Nation und offenbart ist in der Revolution, der ermordet ist von den Feinden der Republik, der ausgegossen hat über uns seinen Gleichheitsatem, der niedergefahren ist zu den Elysischen Feldern, von dannen er eines Tages kommen wird zu richten und zu verdammen die Aristokraten.* Revue de la Révolution, 4, 1884, II, S. 7, zitiert in der Übersetzung nach Lankheit, op. cit., S. 31. Der ehemalige Priester Lardeyrol in Arles verkündete, *nous ne devons avoir pour divinité que Marat*. Michel Vovelle, *La Révolution contre l'Eglise*, Paris 1988, S. 178. Vgl. auch derselbe, *Religion et Revolution, la Déchristianisation de l'an II*, Paris 1976, insbesondere S. 199 ff.

³⁷ Vgl. u. a. folgende Literatur zum Kult: *Les Fêtes de la Révolution*, Colloque de Clermont-Ferrand, Actes recueillis et présentés par Jean Ehrard et Paul Vi-
allaneix, Paris 1974; Lankheit, op. cit., S. 21 ff.; Sauerländer, op. cit., S. 75 ff.; Soboul, *Sentiment religieux et cultes populaires pendant la révolution. Saintes patriotes et martyrs de la liberté*, in: Archives de Sociologie des Religions, 1, 1956, S. 78 ff.; Albert Aulard, *Le Culte de la Raison et le culte de l'Être suprême (1793–1794)*, Paris 1909; Hartig, op. cit., S. 39 ff.

³⁸ Für die intendierte Beziehung zwischen Handlungen des Marat-Kultes und anderen Revolutionsaktionen spricht sich auch Gerhart von Graevenitz aus. Vgl. derselbe, *Mythologie des Festes – Bilder des Todes*, in: Das Fest, hrsg. von Walter Haug und Rainer Warning, München 1989, S. 529.

³⁹ Traeger, op. cit., S. 167 ff.; Helen E. Hinman, *Jacques-Louis David and Madame Tussaud*, in: Gazette des Beaux Arts 6, per. 66, 1965, S. 331–338.

⁴⁰ Siehe dazu John Theodore Tussaud, *The Romance of Madame Tussaud's*, London 1921 (2. Auflage), S. 54 f.

⁴¹ Zum Effigiesbrauch vgl. z. B. Traeger, op. cit., S. 176 ff.

⁴² Von Graevenitz, op. cit., S. 528 ff. äußerte sich ausführlich zu Übernahme der Bilder- und Festsprache des *ancien régimes*, deren Wirkungspotenziale auch bei ihrer Umkehr genutzt wurden, um die neue Ordnung der jakobinischen Republik zu definieren.

⁴³ Scheinfuß, op. cit., S. 60. Zur Interpretation der Rede Davids als Ergänzung der zeitlichen Doppelstruktur des Gemäldes siehe Herding, *La notion de temporalité*, op. cit., S. 424 ff.

⁴⁴ Lankheit, op. cit., S. 11, behauptet, dass die Gemälde neben dem Stuhl des Präsidenten im Konvent hingen. Vermutungen zur Hängung auch bei Traeger, op. cit., S. 50.

⁴⁵ Ebenda, S. 175.

⁴⁶ Sauerländer, op. cit., S. 74 ff.

⁴⁷ Herding, *Davids »Marat« als dernier appel à l'unité révolutionnaire*, op. cit., S. 89–112, mit weiteren ausführlichen Quellenangaben. Eine Erweiterung

Thomas W. Gaetgens

seiner Argumentation um die Bindung zweier Zeitebenen durch das Bildganze und seiner Details lieferte Herding mit dem Beitrag *La notion de temporalité*, op. cit., S.421–439. Diese duale Zeitstruktur folgt seiner früheren Argumentation, dass Davids Marat *assassiné* von vornherein zwei Betrachtergruppen anspreche.

⁴⁸ Traeger, op. cit., S. 193.

⁴⁹ Auch Herding, *La notion de temporalité*, op. cit., S.428, spricht sich gegen Traegers Meinung aus. Herding fügt an, dass die Verfassung zu dem Zeitpunkt, als David an dem Totenbild Marats arbeitete, schon verabschiedet war.

⁵⁰ Vgl. z.B. die Darstellung des *Fête de l'Unité* bei Biver, op. cit., S.70 ff. Von Graevenitz, op. cit., S.529, weist daraufhin, dass dennoch die Revolutionsfeste und der Maratkult gleichzeitig inszeniert wurden und beide äußerlich getrennten Handlungen eine innere Beziehung eingehen. Darum konstituierten sie ein Gesamtsystem und verursachen eine *Ensemble-Wirkung*.

⁵¹ Soboul, op. cit., S. 92.

⁵² Der Brief findet sich in Übersetzung bei Gustav Landauer, *Briefe aus der Französischen Revolution*, Bd. 2, Frankfurt / M. 1922, S.193–194.

⁵³ *Ils comprirent que le patriotisme, et par ce mot on entendait l'amour de la société idéale, fondée sur la justice, beaucoup plus que l'amour du sol national, ils comprirent que le patriotisme était une foi, une vraie foi capable à elle seule de faire reculer la Contre-Révolution*, Albert Mathiez, *Contributions à l'histoire de la Révolution Française*, Paris 1907, S.30. Vgl. auch Vovelle, *La mentalité révolutionnaire, Société et mentalités sous la révolution française*, Paris 1985, S.126 ff., sowie derselbe, op. cit., S.129 ff. Vovelle argumentiert, dass die Einführung des Höchsten Wesens in der Wirkung auf die Volksmasse besonders effizient war.

⁵⁴ Albert Mathiez, *La Révolution et l'Église, Etudes critiques et documentaires*, Paris 1910, S.75.

⁵⁵ Vgl. hierzu Traeger, op. cit., S.28 f. und S.153. Schon Chabot betonte in seinem Attentatsbericht die Opferrolle Marats und zeichnete Corday als Feindin der wahren Patrioten. Sehr dezidiert interpretiert Hartig, op. cit., S.47, die Selbstinszenierung Marats als Opfer, die der bildlichen Darstellung Davids vorausging. Einhergehend mit dem nach Marats Tod einsetzenden Kult erscheine er als der *Reine* ohne Macht, der immer Gutes wollte und dabei selbst in Armut gelebt habe. Seine Selbstlosigkeit verlange nach Rache und rechtfertige so die Terreur. Hartig schreibt: *Die letzte Weihe der Glaubwürdigkeit verleiht dem Volksfreund sein Opfertod, das eingelöste Versprechen, sein Blut bis zum letzten Tropfen dem Vaterland zu schenken*. Herding, in *La notion de temporalité*, op. cit., S.426, stellt die Assignate und den Brief in sein Argumentationsschema der dualen Zeitebenen. Die Aussage des Briefes bezieht sich auf ein Ereignis vor dem Attentat, verweist also auf die Vergangenheit. Marats Aufforderung, der Witwe eine Assignate zu übergeben, bezieht sich auf die Zukunft. Herding schreibt: *... au martyr se trouve assigné le statut d'un garant de l'avenir. Ce billet produit donc une jonction de l'avant et de l'après, une sorte de circonscription temporelle de l'attentat*. Marats Großzügigkeit im Moment des Sich-Aufopfens

erfährt eine Amplifikation durch den Gesichtsausdruck. Herding sieht ein kaum wahrzunehmendes Lächeln des Märtyrers, welches er als Lächeln der Vergebung interpretiert.

⁵⁶ Zitiert nach Landauer, op. cit., S. 183.

⁵⁷ David hatte den verzweifelden Brutus im Bilde (Paris, Musée du Louvre) festgehalten. Zur Deutung des Bildes siehe vor allem Robert Herbert, *David, Voltaire, Brutus and the French Revolution: an essay in art and politics*, London 1972.

⁵⁸ Zitiert nach Landauer, op. cit., S. 193. Ihr Brief an Barbaroux ist abgedruckt bei Guilhaumou, op. cit., S. 146 ff.

⁵⁹ Diese Ansicht teilt auch Papenheim, op. cit., S. 250: *Der Feind erreichte mit dem Attentat das genaue Gegenteil dessen, was er beabsichtigte. Die dem Helden zugefügten Wunden waren fruchtbar für die Republik.*

⁶⁰ Paul Baudry, *Charlotte Corday*, 1860, Öl auf Leinwand, H. 2,03; B. 1, 54, Nantes, Musée des Beaux-Arts.

⁶¹ Edvard Munch, *Der Tod des Marat*, 1907, H. 1,52; B. 1,49, Oslo, Munch-Museum. Picasso variierte das Thema in mehreren Werken. Ein Beispiel ist *La Femme au stylet*, 1931, ein anderes *Etude pour »La femme au stylet d'après David »la mort de Marat«*, 1934. Neil Cox argumentiert, dass neben dem Marat Davids Fotografien hysterischer Frauen sowie surrealistische Konzepte der Frau als *femme-assassin* und *femme-fatale* in Picassos Bilder zum Attentat eingegangen seien. In *Etude pour »La femme ...«* fällt auf, dass Picasso das männliche Opfer durch ein weibliches ersetzt hat. Vgl. hierzu Neil Cox, *Marat / Sade / Picasso*, in: *Art History*, Vol. 17, Nr. 3, September 1994, S. 383–417. Obwohl Adamis Werk *Marat assassiné*, 1982 (Sammlung Ralph Nash, Hamburg) nicht realistisch, sondern stark grafisch und durch die Comicsprache beeinflusst scheint, orientiert er sich teils an Davids Vorgabe. Auch er versieht die Bildoberfläche mit der Inschrift *à Marat*. Allerdings gibt er, wie andere o.a. historische Beispiele, in seiner Illustration des Attentats einen anderen Zeitpunkt als David wieder. Die Attentäterin Charlotte Corday ist anwesend. Vgl. auch Herding, *La notion de temporalité*, op. cit., S. 429. Er erwähnt weitere zeitgenössische Beispiele von Carlo Maria Mariani und Alfred Hrdlicka, die Davids *Marat* variieren. Herding stellt für alle Bildzitate ein Handlungsmoment fest, während Davids Gemälde *par l'absence de toute action* geprägt ist.

⁶² Kounellis' Interpretation des Attentats an Marat ist nicht abbildend. Auf eine schwarze Metalltafel schrieb er mit weißer Kreide *Liberta o Morte, viva Marat, viva Robespierre*. Dieser Schriftzug ist illuminiert von einer brennenden Kerze. Baders und Tanterls *Es lebe der Tod* betitelte Werk von 1987 erinnert formal an einen Flügelaltar. In der Mitte der Cibachrome-Fotografien ist die Inschrift *Es lebe der Tod*, ein Zitat von Jean Paul Marat selbst, platziert. Sie wird von Ausschnitten des Davidschen Marats links und von dem Porträt des toten Uwe Barschel rechts flankiert. Aufgrund der formalen Annäherung beider Bildzitate evoziert die Arbeit der Künstler eine medien- und gesellschaftskritische Haltung, die auf die Austauschbarkeit von Vorlagen im Angesicht des Todes

Thomas W. Gaehtgens

abzielt. Vgl. hierzu Gabi Czöppan, *Angelika Bader, Dietmar Tanterl. Das Gesetz der guten Gestalt*. Rezension der Ausstellung in der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, in: *Kunstforum*, Bd. 94, April, Mai 1988, S.314–315.

- ⁶³ Die Fotografie Barschels in der Badewanne mit der Schlagzeile *Der Tote in der Wanne* ist eingerahmt von den o.g. Artikeln. In unserem Zusammenhang der Dialektik von Täter und Opfer verfügt die Barschel-Affäre und ihre noch heute präsente Nachgeschichte über einige Brisanz. Michael Hanfeld schreibt in *Kein Kommentar*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13. Januar 1996, Nr. 11/2D, S.1, dass Täter und Opfer bezüglich der Konstellation Barschel, Pfeiffer und Engholm die Rollen getauscht hätten. Aufgrund neuerer Einsichten des Kieler Untersuchungsausschusses könne man nicht unbedingt von einer Mitwissenschaft Barschels der Machenschaften Pfeiffers ausgehen. Pfeiffer, der direkt Zahlungen von dem SPD-Politiker Jansen erhielt, hätte auch auf Eigeninitiative handeln können. Wie im Fall Marats und Cordays scheint sich eine Umkehr, zumindest aber eine Abkehr, von der unmittelbar zeitgenössischen Reaktion auf den Mord Marats und den umstrittenen Selbstmord Barschels vollzogen zu haben. Der historische Blick weicht die harten Konturen der Täter- und Opferbeziehung auf.

- ⁶⁴ Charles Baudelaire, *Le Musée classique du bazar Bonne-Nouvelle*, in: *Œuvres Complètes*, hrsg. von C. Pichois, 2 Bde., Paris 1976, II, S. 409. Vgl. hierzu ausführlich und sehr überzeugend Sauerländer, op. cit. S.81–84.

- ⁶⁵ Zitiert nach Landauer, op. cit., S.184.