

Der Tod des Marat

Von Gerhard Rihl



Als die knapp fünfundzwanzigjährige Charlotte Corday am 13. Juli 1793 den Revolutionär und Journalisten Jean-Paul Marat in seiner Badewanne ermordete, verhalf sie der Französischen Revolution mit diesem Attentat zu einem ihrer verklärtesten Märtyrer. Jacques-Louis David – der Maler der Revolution – inszenierte zuerst mit einer Leichenfeier ein mustergültiges, pseudosakrales Politschauspiel, später mit der Darstellung der Sterbeszene ein Kultbild, dem sowohl im Sitzungssaal des Nationalkonvents wie auch in der Kunstgeschichte ein Ehrenplatz zukam – es sollte schon bald zu einem der bekanntesten Kunstwerke der Französischen Revolution avancieren.

Ein muskulöser Mann liegt in der Wanne, die Haare mit einem Turban verhüllt. Sein Kopf ist seitlich geneigt, der Körper erschlafft – doch noch nicht zur Gänze. Unterhalb seines Schlüsselbeins befindet sich eine Einstichwunde. Vor der Wanne liegt ein Messer mit blutüberzogener Klinge, in der rechten Hand hält er eine Schreibfeder, in der linken einen Brief, auf dem zu lesen ist: „13. Juli 1793. Marieanne Charlotte Corday an den Bürger Marat. Dass ich sehr unglücklich bin, reicht aus, ein Recht auf Ihr Wohlwollen zu haben.“

Das Bild zeigt nicht den bereits toten Marat sondern fängt den Moment seines Todes ein. Als David dessen Ausstellung im Nationalkonvent ankündigte, gab er ihm damals noch den Titel: *Marats letzter Atemzug*.

Feuilleton

Jacques-Louis David: La Mort de Marat, 1793
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique

À MARAT,
DAVID.



Gravur von Anatole Desvoge nach Jacques-Louis David: Les derniers moments de Michel le Peletier, 1793

Die gezeigte Szene: akribisch auf Basis des Polizeiberichtes und aufgrund der Erinnerung an den letzten Besuch Davids bei Marat am Vortag der Ermordung, dargestellt. Und doch: Mit der Realität hat diese wenig zu tun. Zwar fand man Marat, der noch um Hilfe rufen konnte, tatsächlich in der gezeigten Position in der Wanne. Doch seinen letzten Atemzug tat er auf seinem Bett liegend, wohin man ihn zuvor getragen hatte. Auch wäre der echte Marat wohl kein schöner Anblick gewesen, hätte man ihn mit nacktem Oberkörper in der Wanne vorgefunden. Vielmehr hatte er eine Hautkrankheit, die seinen Körper entstellte und die er durch Bäder mit Essenzen aus Kräutern zu mildern suchte. Er trug zumeist – wie auch am Tag seiner Ermordung – eine

Art Bademantel in der Wanne. Korrekt hingegen ist die Darstellung mit Schreibutensilien: Er besuchte aufgrund seiner Erkrankung schon seit geraumer Zeit keine Sitzungen im Nationalkonvent, da er stattdessen große Teile des Tages in der Wanne verbrachte, schrieb er auch dort.

David hatte mit dem *Schwur im Ballhaus* – siehe Cover – bereits 1791, durch den Konvent beauftragt, eine berühmte Ikone der Revolution geschaffen. Nach der Ermordung des Abgeordneten Michel le Peletier, der für die Hinrichtung des Königs gestimmt hatte, stellte David, der – selbst Abgeordneter des Nationalkonvents – ebenso wie le Peletier gestimmt hatte, diesen, diesmal ohne besonderen Auftrag, auf seinem Totenbett dar. Das Werk lässt



Guillaume-Joseph Roques: La mort de Marat, 1793, Musée des Augustins, Toulouse

sich in mehrfacher Hinsicht als Pendant zum *Todes Marat* beschreiben: Nicht nur, dass auch hier ein Märtyrer der Revolution ikonisch glorifiziert wird, ebenso zeigt David auch hier nicht den Toten, sondern fängt die *Die letzten Augenblicke des Michel le Peletier* ein. Die Körperhaltung der beiden Sterbenden besitzt eine auffallende Ähnlichkeit und nicht zuletzt: Der Konvent fasste den Beschluss, beide Bilder in dessen Sitzungssaal anzubringen. Der Maler war Politiker geworden, der Künstler als Volksvertreter legitimiert.

Der sterbende Marat wurde in weiterer Folge von unzähligen Künstlern dargestellt, viele dieser Werke zeigen die reale Situation exakter als das Bild von David, manche wiederum deutlich weniger exakt,

die Inszenierung der Sterbeszene bei David war jedoch prägend. Eine ganze Reihe von Bildern kann man sogar als unmittelbar darauf basierend ansehen, zu den bekanntesten dieser Sorte gehört jenes von Guillaumes-Joseph Roques.

Marat, 1743 in Boudry, in der heutigen Schweiz, geboren, war ursprünglich Arzt und Naturwissenschaftler. Als Verfasser naturwissenschaftlicher und politischer Schriften errang er schon vor der Revolution eine gewisse Bekanntheit, später schrieb und verlegte er mehrere Zeitungen, darunter die bekannteste, den *Ami du Peuple*, der geradezu Synonym mit seiner Person wurde. In diesem demagogischen Blatt rief er zur Hinrichtung amtierender Minister, später auch der Königsfamilie auf.



Diese hetzerischen Aufrufe waren es, die die junge Charlotte Corday zu dem Attentat bewogen. Obwohl aus verarmter Adelsfamilie stammend und eigentlich republikanisch gesinnt, lehnte sie doch die Radikalität der Jakobiner ab.

Ikonische Kriegsführung

Zwischen Attentäterin und Opfer fand geradezu ein Wettlauf um die Ehre des Martyriums statt.

Corday wollte, wie sie in ihrem Abschiedsmantel kundtat, die Rettung des Vaterlandes durch ihr Blut: „Ich möchte [...] dass mein Haupt, wenn man es durch Paris trägt, ein Zeichen sei für den Zusammenschluss aller Freunde der Gesetzlichkeit [...]; dass ich ihr letztes Opfer sein möge, und dass das gerächte Universum erklären möge, dass ich mich um die Menschheit verdient gemacht habe.“

In seinem Gemälde ließ David Marats Blut sprechen und zunächst siegte sein Bild in diesem ikonischen Krieg. Es stellt Cordays Rolle als jene einer Betrügerin dar: In der Hand hält der sterbende Marat ein Schreiben, in dem sie ihn um seinen Schutz bittet – der heilige Mann, so vermittelt es das Bild, fiel also einem betrügerischen Hinterhalt zum Opfer. Dem nicht genug: Auf der Schreibunterlage liegt ein weiteres Schriftstück, das mit der zu Boden gesunkenen Feder geschrieben sein muss. Darauf steht die Anweisung, den beiliegenden Geldschein der Witwe eines im Freiheitskrieg gefallenen Soldaten zukommen zu lassen. Bis zum letzten Atemzug hat sich der Märtyrer der Revolution und den Bedürftigen verschrieben – so sagt es uns die Bildpropaganda. Als die Schreibhand zu Boden sinkt, bildet sie dort mit der Tatwaffe ein wirkungsvolles Paar.

David war nicht nur Maler und Abgeordneter der jakobinischen Bergpartei, er war der Kunst- und Festdesigner der Französischen Revolution. Zur Inszenierung des marat'schen Martyriums gehörte auch die Aufbahrung der Leiche in Marats Haus: David hatte veranlasst, dass der Körper in der Wanne ausgestellt wurde und zwar genau in jener Hal-

tung, in der er nach dem Attentat gefunden worden war. Dies war auch für die Aufbahrung in der Église des Cordeliers geplant, konnte aber aufgrund der schnell voranschreitenden Verwesung der Leiche im heißen Juli so nicht durchgeführt werden. Doch auch dort wurden alle Utensilien, die am Bild zu sehen sind, ausgestellt: die Wanne, der Holzblock, das Messer, die Feder. All dies – auch der Leichnam auf einer Bahre liegend – wurde auf drapiertem, grünem Stoff, genau wie er über die Holzplatte auf der Wanne gebreitet zu sehen ist, platziert.

Doch auf längere Sicht sollte all das nicht helfen: Nach dem Ende des Großen Terror dauerte es nicht lange, und der Tod des Marat musste den Nationalkonvent verlassen. Nach einem Jahrhundert im Schattendasein wanderte das Bild schließlich ins belgische Exil, wo es bis heute in den *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique* zu sehen ist. Das Bildnis der Corday hingegen – ebenso oft dargestellt wie jenes des Marat – das anfänglich vor allem das einer hinterhältigen Mörderin war, verwandelte sich noch während des 19. Jahrhunderts überwiegend in das einer mutigen, entschlossenen Frau.

Der kulturhistorische Kontext

Auffallend ist die Ähnlichkeit der Körperhaltung mit jener des toten Christus, wie sie beispielsweise bei Michelangelos *Pieta* oder vielen Darstellungen der Grablegung Christi gezeigt wird – zu den bekanntesten zählen hier jene von Caravaggio und Rubens. Dass die Christusikone für den Märtyrer Marat in Anspruch genommen wurde, ist durchaus naheliegend, bekommt jedoch eine besondere Bedeutung dadurch, dass die Jakobiner Christusstatuen durch Maratbüsten ersetzen oder mit Religionskulten wie beispielsweise dem *Kult des höchsten Wesens* neue Glaubensformen anstelle des Christentums treten lassen wollten, ja sogar eine neue Zeitrechnung einführten.

Die zuvor angesprochenen Darstellungen der *Pieta* und der Grablegung beruhen ihrerseits auf einem



Michelangelo Buonarroti: *Pieta*, 1498–99, Petersdom, Rom



Peter Paul Rubens: *Die Grablegung*, 1612/1614, Nat. Gallery of Canada

viel älteren Motiv, der *Heimtragung des Meleager*, einem ab dem 2. Jahrhundert n. Chr. verbreitetem römischen Bildmotiv, das eine Figur der griechischen Mythologie zeigt. Hier schließt sich der Kreis zum von der Antike geprägten David: Dessen *Antiker Fries* aus dem Jahr 1780 beruht eindeutig auf der *Heimtragung des Meleager*. Der *Tod des Marat* baut somit auch darauf auf. Dessen Pendantbild, *Die letzten Augenblicke des Michel le Peletier* wiederum stimmt weitgehend mit einer ebenso aus römischer Zeit stammenden Variante des *Meleager* überein, dem *Meleager auf dem Totenbett*, die den Toten aufgebahrt auf der Kline zeigen – ein Motiv,

das David 1777 selbst dargestellt hatte. Es handelt sich somit um einen Motivkomplex, mit dem sich David lange Zeit beschäftigt hatte.

Umstritten bleibt, welche konkrete propagandistische Absicht David mit seinem *La Mort de Marat* verfolgte. Jörg Traeger sieht diese in der Agitation für die neue Verfassung, die 1793 in einer Volksabstimmung beschlossen wurde. Thomas W. Gaehtgens hingegen hält es für entscheidend, dass mit den Attentaten auf le Peletier und Marat die inneren Feinde der Revolution sichtbar geworden waren. Das Gemälde wäre somit ein Aufruf zum *Großen Terror*, der im September 1793 begann.

Literatur:

Jörg Traeger: *Der Tod des Marat: Revolution des Menschenbildes*; Prestel; 1986
Michael Brötje: *Der Spiegel der Kunst: zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*; Verlag Urachhaus; 1990

Kristina Lowis, Tam Pickeral: *50 Gemälde die man kennen sollte*; Prestel; 2009
Manfred Schneider: *Das Attentat: Kritik der paranoischen Vernunft*; Matthes & Seitz; 2010