

| | |
|---------------------|--|
| Zeitschrift: | Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history |
| Herausgeber: | Schweizerisches Nationalmuseum |
| Band: | 65 (2008) |
| Heft: | 3 |
| Artikel: | Ein bisher unbekanntes Gemälde von Jacques-Louis David : das Porträt Hans Jakob Oeri, 1804 : Werkanalyse und Ausführungen zur Bedeutung des Lichtes in Jacques-Louis Davids Porträts |
| Autor: | Fellenberg, Valentine von |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-169819 |

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ein bisher unbekanntes Gemälde von Jacques-Louis David

Das Porträt Hans Jakob Oeri, 1804

Werkanalyse und Ausführungen zur Bedeutung des Lichtes in Jacques-Louis Davids Porträts

von VALENTINE FELLENBERG

Kaiser-, Papst- und Schülerbildnis

Ende 1804 bereitete Jacques-Louis David sein Werk «*Sacre*» vor, in welchem er die Krönung von Napoleon und Joséphine inszenierte. 1805 begann er auf einer 621 × 979 cm grossen Leinwand die vom Auftraggeber Napoleon gewünschten Amtsträger, meist in Teilansichten, festzuhalten. Im Jahre 1808, nach der Ausführung des Gemäldes, bezeugte der Künstler die Ähnlichkeit der Dargestellten¹ – was die Beurteilung dieses Werkes in der wissenschaftlichen Literatur massgeblich beeinflusst hat. Obwohl er auch den prägenden Eindruck betont hatte, den der Papst Pius VII. auf ihn hinterlassen habe,² hat er diesen im «*Sacre*» nicht mit der Absicht einer grösstmöglichen Ähnlichkeit wiedergegeben. Er erachtete es nämlich nach Abschluss des Werkes als nötig, für die Nachwelt ein Bildnis des Papstes mit dem Kardinal Caprara zu malen, welches eine «*idée juste des traits et du caractère de ce chef de l'Eglise*» wiedergebe.³

Bevor David mit der Ausführung des «*Sacre*» begann, hatte er während den Monaten Februar und März 1805 bereits ein offizielles Dreiviertelporträt des Papstes (Abb. 2) gemalt. Dieses ausdrucksstarke Bildnis weist bedeutende Unterschiede zu der Bleistiftstudie des Louvre auf, die der Künstler möglicherweise nach der Ausführung dieses Gemäldes zu einem späteren Zeitpunkt aus dem Gedächtnis geschaffen hat, die aber in Hinsicht auf die Ähnlichkeit jedenfalls zuverlässiger ist.⁴ Das Gemälde sollte wohl wie der «*Sacre*» eine der Situation entsprechende Wiedergabe des Heiligen Vaters vermitteln. Die Unterschiede liegen jeweils in den Gesichtszügen und in den Volumen. Im «*Sacre*» besitzt der Papst eine weniger kantige und auffällige Nase, schwächer gezeichnete Augenbrauen und gleichmässigere Wangen als in seinem Bildnis mit dem Kardinal Caprara. Betrachtet man die Zeichnung des Papstes in Dreiviertelansicht im Vergleich zum Gemälde von 1805, so fallen umgekehrt die Schläfengrübchen auf, die eingefallenen Wangen, die buschigen Augenbrauen, die lange Nase und der müde anstelle des entschlossenen Gesichtsausdrucks. Das Bildnis von 1805, mit dem sich Jacques-Louis David dem Vergleich mit den Renaissancekünstlern aussetzte und die Gruppe der Papstbildnisse erweiterte, zählt zu seinen besten und durch ihn ausführlich kommentierten Werken.

Die «*expression fine et réservée*»⁵ des darin Dargestellten findet sich ebenfalls in einem 1804 gemalten, bisher un-

bekannten Bildnis: in demjenigen, welches Jacques-Louis David von seinem in Kyburg (ZH) geborenen Schweizer Schüler Hans Jakob Oeri (1782–1868) geschaffen hat (Abb. 1a,1b).⁶ David hat ihn als Büste in Dreiviertelansicht wiedergegeben. Oeri schaut mit leicht angespannter Stirn, aufmerksam nachdenklichem Blick und geschlossenem Mund zu seinem Lehrer. Er trägt eine Jacke mit dunkelblauem, rot gestreiftem Samtkragen und darüber einen anthrazitfarbenen Mantel. Die unsichtbare Lichtquelle rechts des Dargestellten reflektiert in seinem dunkelblonden lockigen Haar und trennt sein Gesicht in eine beleuchtete und in eine beschattete Partie. Sie lässt im dunklen Hintergrund, neben seiner linken Schulter und der tief schwarzen Umrisslinie seines Mantelkragens Aufhellungen erkennen, die eine vorstellbare Räumlichkeit erzeugen.

Für die Wiedergabe der Gesichtszüge von Oeri scheint sich Jacques-Louis David im Gegensatz zu den Papstbildnissen nur wenige Freiheiten genommen zu haben. Dies geht aus dem Vergleich dieses Gemäldes mit Bildnissen, die Hans Jakob Oeri zu einem späteren Zeitpunkt darstellen, hervor. Aus den dreissiger Jahren besitzen wir ein ungewöhnliches Selbstbildnis des rund fünfzigjährigen Künstlers, in welchem er sich mit visionärem Blick dargestellt hat (Abb. 3). Trotz Altersunterschied, verschiedenem Entstehungskontext und unterschiedlicher Bildfunktion, die zu Abweichungen in der Betonung der Gesichtszüge und im Ausdruck führten, sind die physiognomischen Übereinstimmungen deutlich erkennbar: eine leicht nach unten gewölbte Nase, tief liegende graublaue Augen, zu den äusseren Augenwinkeln hin nach oben verlaufende Unterlider, die in einer kurzen horizontalen Falte enden, und tief ansetzende, abstehende Ohren. Aus der Mitte der 1840er Jahre ist ein Bildnis von Hans Jakob Oeri von der Hand seines Schülers Johannes Notz (1802–1862) (Abb. 4) erhalten,⁷ welches den Dargestellten laut dem Zeitgenossen Johann Jakob Hess (1791–1857) mit einer «*frappante Ähnlichkeit*»⁸ wiedergibt. Mit dieser Zeichnung hat Jacques-Louis Davids Porträt Gemeinsamkeiten in der Form der Augenbrauen, dem gelassenen Blick und der Mund- und Kinnpartie; insbesondere fallen der ähnlich zusammengekniffene Mund und die bewegte Lippenform auf. In unterschiedlichen Techniken vermitteln Lehrer Jacques-Louis David und Schüler Johannes Notz das Bild eines beherrschten und überlegten Künstlers. Kaum Ähnlichkeiten gibt es hingegen zwischen Davids Bildnis und der Lithographie, die Johann Caspar Scheuchzer (1808–1874)



Abb. 1a Porträt Hans Jakob Oeri, von Jacques-Louis David, rückseitig datiert 1804. Öl auf Leinwand, 48×36,5 cm. Privatbesitz.

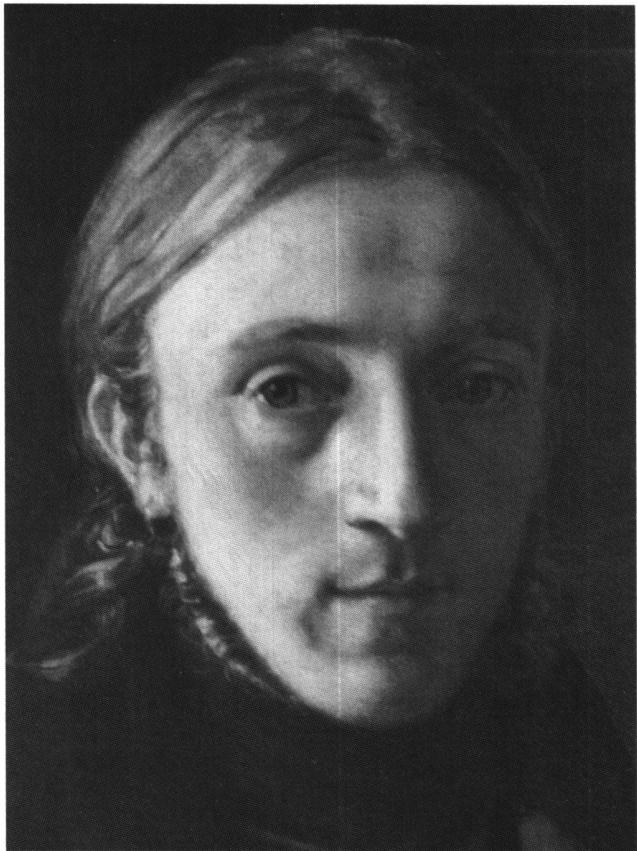


Abb. 1b Detail des Porträts Hans Jakob Oeri, von Jacques-Louis David.

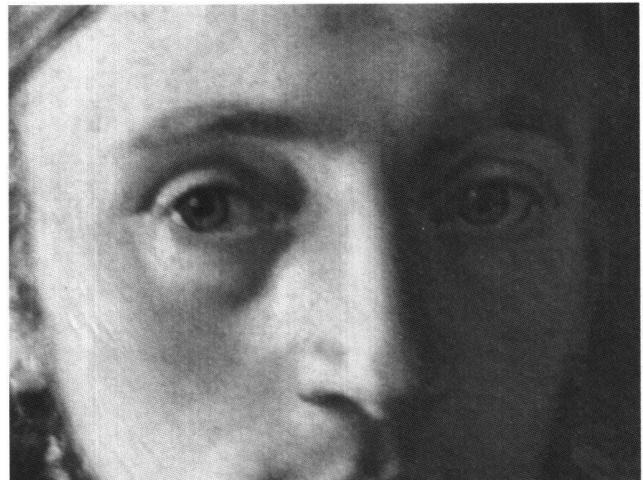


Abb. 1c Detail des Porträts Hans Jakob Oeri, von Jacques-Louis David.

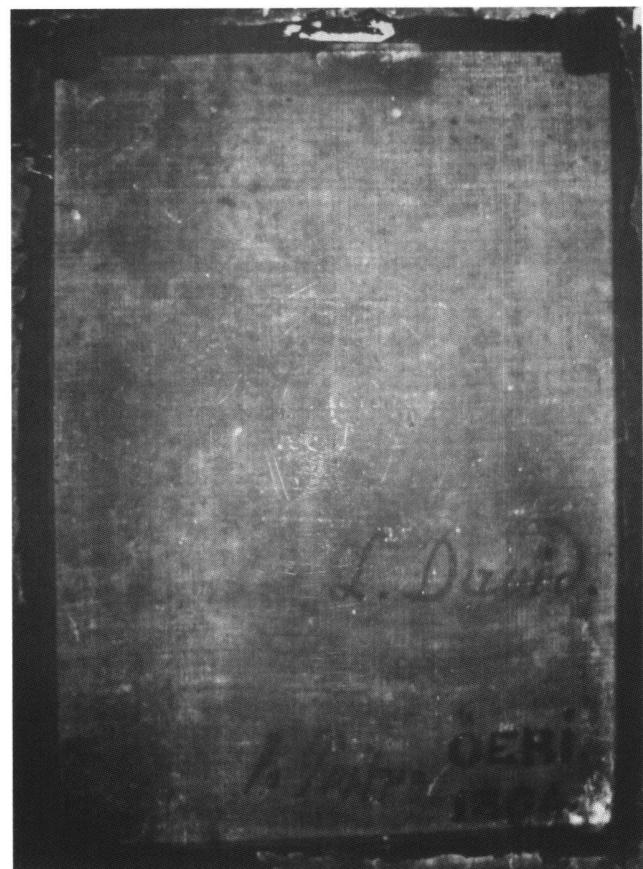


Abb. 1d Ultraviolett-Aufnahme der Bildrückseite des Porträts Hans Jakob Oeri, von Jacques-Louis David, signiert «L. David. 1. Pei(n)tre», datiert «1804» und bezeichnet «ÖERI».

nach der Zeichnung von Johannes Notz ausgeführt hat.⁹ Zu dieser Lithographie bemerkte Johann Jakob Hess indessen, Scheuchzer habe bei seiner Übertragung der Zeichnung in die Graphik die Ähnlichkeit des Originals nicht wiederzugeben vermocht.¹⁰ Auch das lebhafte Kreideporträt, das Rudolf Koller (1828–1905) wahrscheinlich nach der Zeichnung von Notz geschaffen hat,¹¹ weist mit Davids Werk kaum Übereinstimmungen auf.

Hans Jakob Oeri in Jacques-Louis Davids Atelier

Oeri stellte bereits 1802 als Zwanzigjähriger sein Selbstbildnis, ein heute verschollenes Kniestück, an der Ausstellung der Zürcher Künstler-Gesellschaft aus.¹² Im Gegensatz zu den meisten Zürcher Malern seiner Generation entschied er sich früh, die Kunst nicht als Dilettant zu betreiben, sondern sich ihr ganz zu widmen und sie dafür gründlich zu erlernen. Die Unruhen in der Schweiz, welche die Französische Revolution mit sich brachte und die Hans

Jakob Oeri in Zürich miterlebte, hinderten ihn nicht daran, sich für eine künstlerische Ausbildung an der Ecole des Beaux-Arts¹³ und im Atelier von Jacques-Louis David nach Paris zu begeben. Er verliess Zürich im Jahre 1803 und reiste in Begleitung des Winterthurer Porträtierten David Sulzer (1784–1864).¹⁴ In Paris wurden sie von Karl Schulthess (1775–1855), dem Neffen von Pestalozzis Gattin Anna Schulthess, empfangen und gleich in das Atelier von David eingeführt:

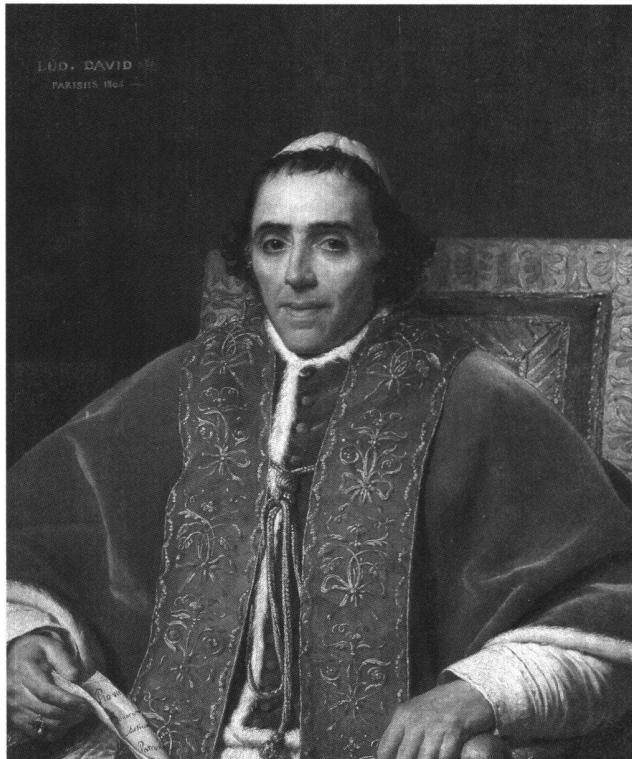


Abb. 2 Porträt Papst Pius VII., von Jacques-Louis David, datiert 1805. Öl auf Holz, 86×71 cm. Paris, Musée du Louvre (Inv. 3701).

Karl Schulthess, welcher die Porträtkunst in Dresden bei Anton Graf erlernt hatte, war seit 1800 in Paris ein bevorzugter Schüler Jacques-Louis Davids und besuchte dessen Unterricht zu Spezialbedingungen, die nach der Ankunft von Hans Jakob Oeri und David Sulzer möglicherweise auch für diese galten. Laut Johann Jakob Hess soll David infolge des Geschenks von zwei Zeichnungen, die ihm Schulthess von seinen Arbeiten überliess, auf die monatlichen Unterrichtsgebühren¹⁶ dieses Schülers verzichtet haben,

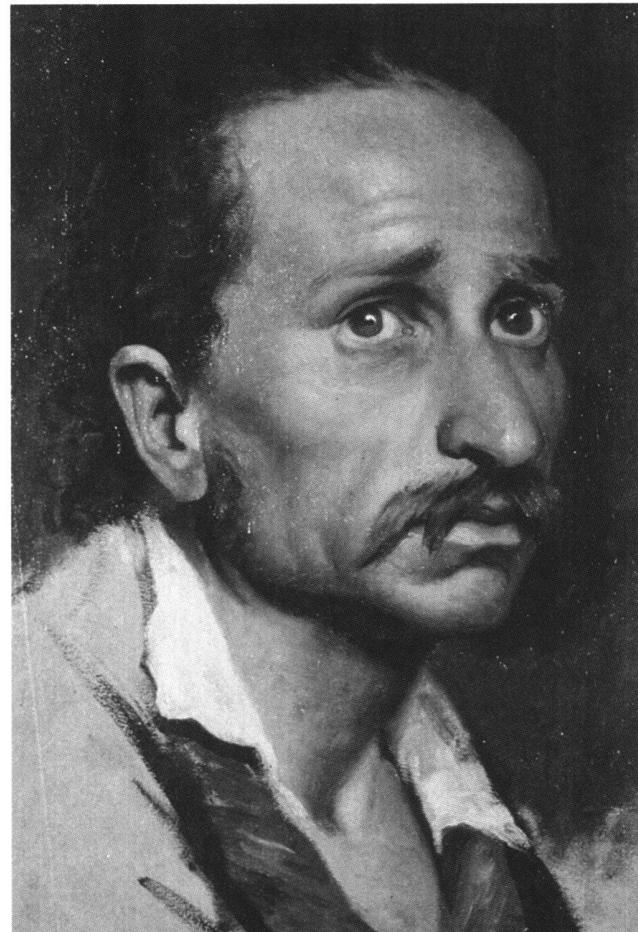


Abb. 3 Selbstbildnis, von Hans Jakob Oeri, um 1830. Öl auf Leinwand, 37,5×25,7 cm. Luzern, Kunstmuseum (Inv. M 51 x).

«Im Jahre 1802 (1803) ward ihm (Schulthess) die Freude zu Theil, zwei Landsleute, die Herren J. Oeri von Zürich und D. Sulzer von Winterthur bei seinem berühmten Meister einzuführen und in dessen Schule zu bringen. In alle Verhältnisse des Lebens und der Kunst in der Weltstadt eingeweiht, war er den Freunden ein willkommener Mentor.»¹⁵

sodass dieser das Atelier während seines siebenjährigen Aufenthalts unentgeltlich besuchte.¹⁷ Bei Jacques-Louis David schuf Schulthess nur wenige Ölgemälde. Er übte sich hauptsächlich in der Zeichenkunst und verdiente seinen Lebensunterhalt mit der Miniaturmalerei auf Elfenbein und Porzellan für Fabriken.¹⁸ Hans Jakob Oeri, der die Miniaturmalerei während seines 1809 beginnenden Russ-

landaufenthaltes praktizierte,¹⁹ muss in Paris im Atelier von Jacques-Louis David – durch den Meister selbst und dessen Schüler, unter anderem Jean-Baptiste Isabey und Karl Schulthess – auf diese Maltechnik aufmerksam gemacht worden sein. Wie David Sulzer widmete er sich während seiner Pariser Zeit, die bis 1807 dauerte, jedoch fast ausschliesslich der Porträtkunst und der an der Akademie geförderten Zeichnung.

Hand des Künstlers zu sehen. Aus heutiger Sicht erweisen sie sich als eine Gruppe heterogener Werke, die neue und originelle künstlerische Lösungen darstellen. Das mit dem vorliegenden Aufsatz erstmals publizierte und in das Bildnis-Repertorium Jacques-Louis Davids einzuführende Oeri-Bildnis trägt durch seine mit manchen offiziellen Werken vergleichbare Qualität und Eigenart zum besseren Verständnis der noch genauer zu untersuchenden Porträ-



Abb. 4 Porträt Hans Jakob Oeri, von Johannes Notz, um 1850. Bleistift auf Papier, 27,8×22,2 cm. Zürich, Kunsthaus, Grafische Sammlung (Inv. M 19).



Abb. 5 Porträt Suzanne Le Peletier de Saint-Fargeau, von Jacques-Louis David, datiert 1804. Öl auf Leinwand, 60,5×49,5 cm. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum (Inv. 97.PA.36).

Unkonventionelle und individuelle Bildnisformen

Obwohl die Bildnisse Jacques-Louis Davids zu seiner Lebzeit von der Kritik beachtet wurden, setzte erst mit der umfassenden Pariser Ausstellung von 1913²⁰ eine eigentliche Auseinandersetzung mit diesen Werken ein. An der Jubiläumsretrospektive von 1948²¹ und den beiden Retrospektiven von Antoine Schnapper 1989/90 in Frankreich²² und Philippe Bordes 2005 in den Vereinigten Staaten²³ waren insgesamt mindestens siebzig Bildnisse von der

kunst dieses Künstlers²⁴ bei. Es ist ein Zeugnis aus seinem Schaffen während der Wende vom Konsulat zum ersten Kaiserreich. Aus dieser Zeit, in welcher Jacques-Louis David mit seinem grössten Auftragswerk, dem «Sacre», beschäftigt war, sind nur wenige Bildnisse bekannt. Weil die offiziellen Auftragswerke oft mit fremder Hilfe entstanden sind, kommt insbesondere denjenigen Bildnissen, die ohne Auftrag geschaffen wurden, etwa dem Halbfigurenbildnis von Suzanne Le Peletier de Saint-Fargeau von 1804 (Abb. 5), eine besondere Bedeutung zu. Das Oeri-

Bildnis ist eindeutig zu diesen Bildnissen zu zählen, zumal Jacques-Louis David dafür die intimere, bei ihm seltene Bildform der Büste gewählt hat.

Wie kam Jacques-Louis David dazu, eine ähnliche Wiedergabe des Gesichtsausdrucks für das hochoffizielle Dreiviertelporträt des Papstes und das Porträt seines Schülers Hans Jakob Oeri zu wählen? Der aufmerksame, nachdenkliche und mit Glanzlichtern belebte Blick, der unter den schweren Augenlidern zum Betrachter gerichtet ist, verleiht beiden Dargestellten gleichsam den Ausdruck eines tiefen Verständnisses und einer reservierten und beobachtenden Haltung. Sie waren zum Zeitpunkt des Posierens auf den französischen Kaiser beziehungsweise dessen Maler angewiesen: Der Papst befand sich in einer ausweglosen politischen Situation, und der Schweizer Künstler an der Ecole des Beaux-Arts und in Davids Atelier stand vor einer grossen beruflichen Herausforderung. Das Oberhaupt der Römisch-Katholischen Kirche posierte anlässlich seines Besuches in Paris und seiner erzwungenen Zustimmung der Selbstkrönung Napoleons.²⁵ Dieses Ereignis war die Folge der Zerschlagung der Kirche während der Französischen Revolution und der im Konkordat von 1801 neu geregelten kirchlichen Unabhängigkeit Frankreichs. Jacques-Louis David zeigt in seinem Bildnis die Spannung zwischen der erzwungenen Präsenz und der überlegten und unausgesprochenen Zurückhaltung des Papstes.

Im Bildnis seines Schülers bringt er hingegen dessen charakteristische Verschlossenheit zum Ausdruck. Johann Jakob Hess schrieb ein Jahr nach Hans Jakob Oeris Tod, dieser habe zu den «unnahbaren Naturen» gehört,²⁶ und sein Wesen sei «in eine starre Eiskruste eingeschlossen» gewesen. «Man konnte Tage, Wochen mit ihm zusammensein, reisen, arbeiten nach gleichem Streben und Ziel, näher kam man ihm desshalb nicht; die nächste Begegnung war so kalt und trocken wie die vorhergegangene.»²⁷ Sein Zeitgenosse Ferdinand Keller sagte von ihm, er sei «die Schüchternheit und Schweigsamkeit selbst»,²⁸ was eine humane Gesinnung und das Feuer inneren Lebens jedoch nicht ausschloss, wie Johann Jakob Hess bemerkte:

«Seine Schweigsamkeit und Wortkargheit gieng fast ins Unglaubliche, wenn man ihn aber zum Reden brachte, so erkannte man bald das vielseitige und gründliche Wissen, die humane Gesinnung in milder und anerkennender Beurteilung dessen, was Andere schaffen, die hinter diesem Schweigen verborgen lagen. Aus seinem Auge sprach Geist und in gehobnern Momenten das Feuer regen innern Lebens».²⁹

Jacques-Louis David hat hier unabhängig von der unterschiedlichen Physiognomie der Dargestellten und ihrem jeweiligen Status einen Gesichtsausdruck gewählt, der in erster Linie die Persönlichkeit beziehungsweise die Verhaltensweise des Porträtierten wiedergibt. Diese in den meisten Bildnissen von David erkennbare Gewichtung von Persönlichkeit und Verhalten trug zu seinem unkonventionellen Gebrauch der Bildnisformen bei. Für die erzwun-

gene Präsenz des Kirchenoberhauptes in Paris hat er die Halbfigur mit einer bedeutenden Beschneidung des Oberkörpers gewählt³⁰ und für seinen schüchternen aber begabten Schüler ein grossformatiges Büstenporträt. Zudem ging der Künstler über eine blosse Charakterisierung der Dargestellten hinaus und brachte seine eigene Beziehung zu ihnen zum Ausdruck. Das Papstbildnis zeugt von einer respekt- undverständnisvollen Sicht des Malers mittels einer naturalistischen, annähernd lebensgrossen Wiedergabe mit Fokussierung auf den Kopf und Wahl eines gleich hohen Augpunktes. Um die intime Beziehung zu seinem Schüler auszudrücken, hat er in dessen Darstellung hingegen eine grosse Wiedergabe, eine nahe Platzierung und einen intimen Blick gewählt. Es sind individuelle künstlerische Lösungen, die für einen eigenen Wertmaßstab sprechen und Jacques-Louis Davids kritische Haltung gegenüber der traditionellen Verwendung von Bildnisformen aufzeigen.³¹ Diese real differenzierte Herausarbeitung der Gestimmtheit des Porträtierten ist das Innovative an Davids Porträtkunst.

Eine klassizistische Bildsprache für einen tugendhaften Schüler

Das Oeri-Bildnis unterscheidet sich massgeblich von den Bildnissen, die Jacques-Louis David von seinen Schülerinnen Louise Pastoret um 1790³² und Angélique Mongez³³ 1812 (Abb. 6) geschaffen hat. Diese hat er in einer bestimmten Rolle wiedergegeben: die im revolutionären Paris angesehene Adélaïde-Anne-Louise Pastoret, gebo-

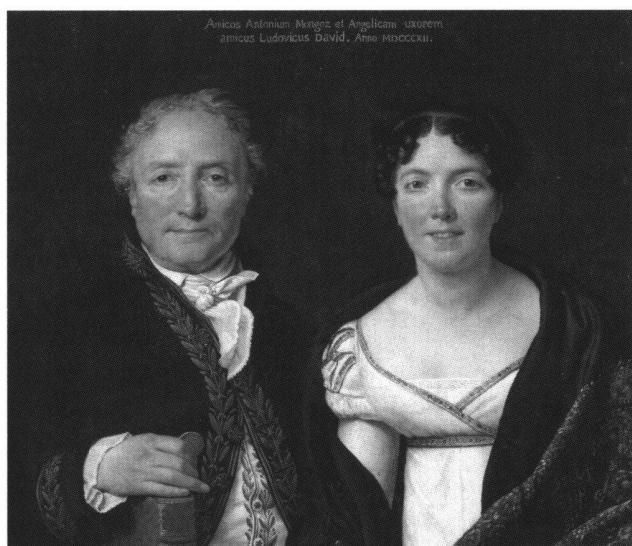


Abb. 6 Porträt Antoine Mongez und seine Frau Angélique Mongez geb. Levol, von Jacques-Louis David, datiert MDCCCLXII (1812). Öl auf Holz, 74×87 cm. Paris, Musée du Louvre (Inv. MI 145).

rene Piscatory de Vaufreland (1765–1843), als tugendhafte Mutter in einem respektvollen Kniestück und Marie-Joséphine-Angélique Mongez, geborene Levol (1775–1855), gleichzeitig als gute Bekannte und als Gattin und Mitarbeiterin des mit ihr dargestellten Wissenschaftlers und Membre de l’Institut Antoine Mongez in einem antikisierenden Doppelbildnis in Halbfigur. Der zufriedene Gesichtsausdruck, mit dem Louise Pastoret posiert, sowie die heitere Spontaneität von Angélique Mongez stehen im Gegensatz zur Ernsthaftigkeit, die auf Hans Jakob Oeris Gesicht abzulesen ist. Dieser verkörpert weder einen Würdenträger, noch eine Person, die David im sozialen Rang gleichwertig ist;³⁴ er stellt nicht Privatperson und Amtsinhaber zugleich dar, wie dies bei den meisten von David Porträtierten der Fall ist. Obwohl Oeris Porträt im Gegensatz zu den Schülerinnenbildnissen nicht den Anspruch erhabt, einer Öffentlichkeit als moralisch bildendes Beispiel zu dienen, so ist keinesfalls ausgeschlossen, dass auch er, möglicherweise gerade wegen seiner Zurückhaltung und Unscheinbarkeit, in den Augen Jacques-Louis Davids ein Beispiel eines tugendhaften Schülers darstellte.

David hat für seinen Schüler nämlich eine Ikonographie gewählt, die seine Unscheinbarkeit und Distanziertheit unterstreicht. Er zeigt einen ernsten Jüngling mit regelmässigen Gesichtszügen und langem, durch einen Mittelscheitel geteilt und straff nach hinten gekämmtem Haar. Diese auffällige Frisur findet in keinem der erwähnten späteren Bildnisse Hans Jakob Oeris eine Entsprechung. Trug er einzig in Paris langes Haar? Das Gruppenbildnis im Kunstmuseum Winterthur «Pariser Atelier», in dem sich der Künstler von seinen beiden Brüdern und seinem Freund David Sulzer umgeben dargestellt hat, spricht eher dagegen; darin erscheint er nämlich mit kurzem, in die Stirn fallendem Haar. Die Langhaarfrisur mit Mittelscheitel war unter den Davidschülern 1804 nicht verbreitet, wie die Federzeichnung von Jean-Henri Cless im Musée Carnavalet zeigt. Auch unter den Bildnissen von Jacques-Louis David – in denen Kleidung und Haartracht oft mit einer Lebenshaltung konnotiert sind – ist diese Frisur nicht anzutreffen; einzig der junge Mann in der Ölstudie von 1793, die dem Künstler zugeschrieben ist, trägt langes Haar mit Mittelscheitel (Abb. 7).

Jacques-Louis David hat für das Bildnis von Hans Jakob Oeri ähnlich wie für das spätere von Antoine und Angélique Mongez auf ältere Porträtmuster zurückgegriffen. Für das Doppelbildnis (Abb. 6) bediente er sich der Form von Grabstelen römischer Ehepaare, um den Numismatiker und Verfasser des «*Dictionnaire d’antiquités*», der 1804 mit einem ergänzenden «*Recueil d’antiquités*» und einer Bebilderung nach Zeichnungen von Angélique Mongez als Teil der «*Encyclopédie méthodique*» erschien,³⁵ zu charakterisieren. Für das Oeri-Bildnis wählte er hingegen Bildmotive aus der Renaissance und dem Klassizismus, indem er seinen Schüler mit einer Frisur malte, die an Raffaeljünglinge, Figuren von Nicolas Poussin und solche der Nazarener erinnert. Dadurch stellte Jacques-Louis David seinen Schüler in die klassische und damit in seine eigene

Tradition. Diese Tradition, die Hans Jakob Oeri bei Jacques-Louis David und an der Ecole des Beaux-Arts kennengelernt, hat seine Künstlerlaufbahn und seine Kunstsichten stark geprägt.³⁶ Sie schlug sich in seinen in Zürich entstandenen klassizistischen Studien und Werken nieder, die als Fortsetzung seiner Pariser Ausbildung zu verstehen sind. Nach seiner Rückkehr aus Russland übertrug er zudem mit Erfolg die angesehenen Gemälde, welche Vorbildcharakter aufwiesen, unter anderem Werke von Raffael, Domenichino, Cantarini, Overbeck, Maria Ellenrieder, Angelika Kaufmann und Franz Xaver Winterhalter, in die neue Technik der Lithographie.³⁷



Abb. 7 Porträt eines jungen Mannes, Jacques-Louis David zugeschrieben, 1793. Öl auf Leinwand, 73,4×59,0 cm. Privatbesitz.

Ein Porträt «pour se délasser»

Aus welchem Grund nahm sich Jacques-Louis David überhaupt die Mühe, seinen Schweizer Schüler in einem aufwändigen Porträt zu malen? Seit 1803 war er Ritter der Ehrenlegion und am 18. Dezember 1804 (27 Frimaire), noch vor der Entstehung des Bildnisses, wurde er zum Premier peintre de l’Empire ernannt, nachdem er im

Februar 1800 den Titel des *Peintre du Gouvernement* abgelehnt hatte. Seit Dezember 1799 wurde das Gemälde «Les Sabines» der Öffentlichkeit präsentiert.³⁸ Ausserdem führte er, trotz dem seit der Revolution höheren Stellenwert der Bildnismalerei und damit ihrer erhöhten Nachfrage, wegen seiner zunehmenden Bekanntheit, der bedeutenden offiziellen Aufträge und der höheren Preise seiner Werke³⁹ weniger Bildnisse aus. Das Oeri-Porträt erscheint nicht in Davids Werklisten,⁴⁰ in denen er hauptsächlich seine Aufträge notierte. Es muss parallel zu den offiziellen Verpflichtungen und Staatsaufträgen, sehr wahrscheinlich aus eigener Initiative entstanden sein. Es haben unter anderem Hans Jakob Oeri Persönlichkeit und wohl sein Aussehen – ein blonder Jüngling, wie er in Jacques-Louis Davids Werk nur selten vorkommt,⁴¹ – den Künstler zu diesem Porträt bewogen. Auch wollte er eine Erinnerung an seinen Schweizer Schüler oder dessen Lehrzeit festhalten. Dafür sprechen einerseits die Inschrift auf der Bildrückseite und andererseits der weiter unten behandelte intime Bildnistypus, den David auch für das Porträt des Finanzministers Xavier Estève verwendet hat.

Signatur, Datierung und Bezeichnung sind auf einer Ultraviolettaufnahme erkennbar (Abb. 1d), die vor der Rentoilage⁴² des Gemäldes 1956 gemacht wurde. Auf der Leinwandrückseite wurden in der rechten unteren Ecke in gut leserlichen Druckbuchstaben der Name des Porträtierten «ÖERI» und darunter die Datierung «1804» aufgetragen. Die Tatsache, dass die Signatur des Künstlers «L. David.» und die Bezeichnung «1. Pei[n]tre» dieselbe Schrift aufweisen und die Bezeichnung neben und somit zeitlich nach der Inschrift «ÖERI 1804» angebracht wurde, zeigt, dass letztere auch von Jacques-Louis David stammt. «1. Pei(n)tre» und «1804» datieren das Gemälde in die Zeitspanne zwischen der Titelverleihung des Premier peintre de l'Empire am 18. Dezember (27 Frimaire) und dem Jahresende 1804, falls das Gemälde nicht nachträglich signiert und bezeichnet wurde. Dass David seinen Titel nannte, ist bemerkenswert und spricht für die Bedeutung, die er dieser Arbeit beimass.

Warum schuf Jacques-Louis David während seiner intensiven Arbeit am grossen Historiengemälde «Léonidas aux Thermophyles» und an den Bildnissen Napoleons solche kleinformatigen Porträts ohne Auftrag? Er malte sie wahrscheinlich im Sinne seiner allgemein formulierten Bemerkung zu seiner Porträttätigkeit, «pour se délasser».⁴³ Diese Porträts gaben ihm im Gegensatz zu den Auftragswerken⁴⁴ die psychologische Ungebundenheit und gestalterische Freiheit, die ihm erlaubten, seine eigenen Vorstellungen sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene zu verwirklichen. Vor diesem Hintergrund ist wohl das ebenfalls 1804 gemalte Bildnis von Suzanne Le Peletier de Saint-Fargeau (Abb. 5) zu sehen, die sich dem Betrachter ähnlich ernst und natürlich präsentierte wie Oeri. Dieses Werk steht aber im Zusammenhang mit dem 1793 entstandenen Gemälde ihres ermordeten Vaters und Convention-Kollegen Davids, Michel Le Peletier, das der Künstler ebenfalls ohne Auftrag geschaffen zu haben scheint.⁴⁵

Intime Bildnisse dem Künstler nahe stehender Personen

Die bisherige Gliederung der Bildnisse von Jacques-Louis David unterschied vornehmlich zwischen seinen offiziellen und inoffiziellen Porträts, wobei fast alle zur ersten Gruppe gezählt werden mussten. Denn äusserst selten sind bei David die Bildnisse, welche alle für das inoffizielle Porträt geltenden Bedingungen erfüllen. Laut Matthias Bleyl gehören dazu folgende Kriterien: Erstens muss das Bild eine inoffizielle Persönlichkeit mit geringerem Repräsentationswert als demjenigen eines Freundes oder Familienmitglieds des Künstlers darstellen, zweitens ist die Person in einer kleineren Bildform als der Halbfigur wiedergegeben, und drittens soll das Gemälde keine technische Vollendung aufweisen.⁴⁶

Das Bildnis von Hans Jakob Oeri befindet sich im Grenzbereich zwischen Bleyls Kategorien des offiziellen und inoffiziellen Porträts. Einerseits erfüllt es nur eines – jedoch das augenfälligste und wichtigste – der drei Kriterien, welche das offizielle Bildnis fordert, nämlich dasjenige der «technischen Vollendung»⁴⁷. Es ist in den Einzelheiten sorgfältig ausgeführt und weist den für Jacques-Louis Davids Bildnisse charakteristischen sichtbaren Pinselstrich auf sowie den Verzicht auf kontinuierliche Farbübergänge, absolute Schärfe und Feinausarbeitung (Abb. 1c). Die hellen Hautpartien und Haarsträhnen im kalten Licht wurden mit trocken aufgetragener Farbe erreicht. Diese Malweise ist etwa im ersten Bildnis des Comte Henri-Amédé de Turenne von 1816 deutlich erkennbar, dessen pikturelle und psychologische Intensität Bordes hervorgehoben hat.⁴⁸ Weil Hans Jakob Oeri jedoch weder ein «Repräsentant ethischer Qualitäten in Anlehnung an inhaltliche Normen der Historienmalerei für eine [...] Öffentlichkeit» ist, noch in der «repräsentativen Bildform von mindestens der Halbfigur natürlicher Grösse» dargestellt ist, erfüllt sein Bildnis die beiden anderen notwendigen Kriterien⁴⁹ nicht und gehört somit nicht zu Bleyls Kategorie des offiziellen Bildnisses. Andererseits kann das Oeri-Bildnis wegen seiner «technischen Vollendung» auch nicht zu den Porträts «wirklich inoffizieller Persönlichkeiten mit geringem Repräsentationswert» gezählt werden, von denen der Autor selbst den Freundes- und Familienkreis ausschliesst.⁵⁰ Weder die Bildform der Büste noch die Annahme, dass unser Gemälde ohne Auftrag entstanden ist, genügen, um es zu Bleyls Kategorie der seltenen inoffiziellen Bildnisse Davids zu zählen.

Dieses Porträt ist wegen der Diskrepanz zwischen dem Status des Dargestellten und dem Grad der «technischen Vollendung» in Bezug auf seine Einordnung vielleicht das irritierendste Bildnis Davids. Zum Grenzbereich zwischen offizielle und inoffizielle Bildnis müssen nebst jenem von Suzanne Le Peletier de Saint-Fargeau (Abb. 5) bestimmt auch die Porträts von Catherine-Marie-Jeanne Tallard (Abb. 8) und wohl auch des Knaben aus dem Puschkin Museum (Abb. 9) gezählt werden. Diese in der bisherigen Gliederung unbeachtet gebliebenen Werke zeichnen sich durch ihre Bildform und den Anlass ihrer

Entstehung aus. Sie geben Jacques-Louis David nahe stehende Personen ernst und natürlich als Büste oder Halbfigur wieder. Dabei wurden die Dargestellten wohl meist auf Initiative des Künstlers wegen ihrer Persönlichkeit oder ihrer Beziehung zu ihm, nicht aber wegen ihrer familiären Herkunft oder beruflichen Stellung porträtiert. Sie sind

seine Persönlichkeit. Für das Oeri-Porträt verband Jacques-Louis David die Büste mit einem Grossformat (48×36,5 cm). Er schuf auf diese Weise ein Bildnis in Lebensgrösse, das den Dargestellten in geringer Distanz wiedergibt. Diese Wirkung der Nahsicht hat der Künstler in ähnlicher Weise im Knabenbildnis des Puschkin Museums (Abb. 9)



Abb. 8 Porträt Catherine-Marie-Jeanne Tallard, von Jacques-Louis David, 1795. Öl auf Leinwand, 64×54 cm. Paris, Musée du Louvre (R.F. 1740).



Abb. 9 Porträt eines jungen Mannes, von Jacques-Louis David, wohl um 1800. Öl auf Leinwand, 54×46 cm. Moskau, Puschkin Museum der bildenden Künste (Inv. 844).

daher nicht immer signiert; manchmal, wie im Fall des Oeri-Bildnisses, einzig auf der Bildrückseite. Diese Werke sind unserer Ansicht nach zu den inoffiziellen Bildnissen zu zählen, da für die Ausführung weder der soziale Rang des Dargestellten noch die Öffentlichkeit als Zielpublikum entscheidend waren. Sie tragen damit zum Verständnis einer noch wenig erforschten Werkgruppe Jacques-Louis Davids bei.

Die Bildform der Büste rückt das Gesicht des Dargestellten in den Mittelpunkt und lenkt die Aufmerksamkeit auf

erreicht. Hans Jakob Oeri scheint sich jedoch noch näher bei der Bildgrenze zu befinden als der Knabe, dessen Wiedergabe sich bereits der Halbfigur nähert. Noch etwas grösser ist der Abstand in der Bildform des Porträts von Suzanne Le Peletier de Saint-Fargeau (Abb. 5). Dennoch vermittelt die Dargestellte durch ihre Grösse, das Weiss ihres Kleides und den direkten Blick ein Gefühl von Distanzlosigkeit und eines Vertrauensverhältnisses zum Künstler, der als Vertreter der Regierung nach dem Tod ihres Vaters ihre Adoption verordnet hatte.⁵¹

Der zweideutige Blick des Porträtierten

In Jacques-Louis Davids offiziellen Bildnissen sind die Dargestellten selten in einer Tätigkeit absorbiert. Dies ist der Fall in den Halbfigurenbildnissen von Alphonse Leroy, Jacobus Blauw und Alexandre Lenoir, die ungestört am Maler beziehungsweise Betrachter vorbeiblicken. In den meisten Fällen ist es hingegen die Kontaktaufnahme des Porträtierten mit dem Betrachter, die David durch Körperhaltung und Gesichtsausdruck in den Vordergrund stellt. Mittels unterschiedlicher Blickkontakte oder deren Vermeidung hat er zahlreiche Varianten solcher Bezüge gemalt.

Das Verhalten der Dargestellten ist vielseitig. Einige unterbrechen ihre Tätigkeit wie Marie-Josèphe Buron, Davids Schülerin Louise Pastoret oder die Töchter Napoleons, Zénaïde und Charlotte Bonaparte. Andere präsentieren sich gelassen und konzentrieren sich einzig auf ihre Haltung, ihre Wirkung und auf ihr Gegenüber. Die zuletzt Genannten posieren meist verhalten und erwidern den neugierigen Blick des Betrachters, so Anne-Marie-Louise Thélusson, comtesse de Sorcy (Abb. 10), Philippe Laurent Joubert und Henriette de Verninac. In einigen Bildnissen geben die Porträtierten ihrem Temperament Ausdruck und lenken die Aufmerksamkeit auf sich. Dabei sind sie sich nicht nur ihrer Rolle dem Künstler gegenüber bewusst, sie drücken auch ihre Attitüde zu ihm aus, so die reizvolle Emilie Sériziat mit ihrem Sohn, das spontan reagierende Ehepaar Michel-Jean und Suzanne-Charlotte Sédaïne, die etwas unnatürlich wirkende Marie-Françoise Buron und der Comte Antoine Français de Nantes mit seinem harten Blick. Anders verhalten sich Jean-Isaac Thélusson, comte de Sorcy, Robertine Tourteau, marquise d'Orvilliers und Geneviève-Jacqueline Pécul, die zwar ruhig posieren, sich aber mehr oder weniger auffällig vom Betrachter abwenden.

Subtiler ist das Verhältnis zwischen Dargestellter und Betrachter im bereits genannten Bildnis von Catherine-Marie-Jeanne Tallard (Abb. 8). Durch die knappe Halbfigur, das Grossformat und die Dreiviertelansicht scheint sie einerseits in unmittelbare Nähe des Betrachters gerückt zu sein, andererseits gibt sie ihm durch ihren leicht abgewandten Blick den Anschein, als sei er Zeuge einer spontanen, zufälligen Situation und nehme unbemerkt den neugierigen Blick der Dargestellten wahr.

Der Ausdruck des Oeri-Bildnisses ist ebenfalls vieldeutig. Einerseits vermitteln Bildnisform und Beleuchtung den Eindruck einer natürlichen Situation, in welcher Oeri seine Aufmerksamkeit ganz auf sein Gegenüber richtet, wobei sein beobachtender Gesichtsausdruck gleichzeitig für eine reservierte und überlegte Haltung spricht. Wie in vielen Porträts Jacques-Louis Davids verbirgt er den Zustand des Dargestellten, das Posieren, nicht, sondern stellt damit die Beziehung zwischen Künstler und Modell dar. Dadurch weist dieses Werk eine ähnliche Präsenz auf wie die Porträtierten, die verhalten posieren und sich ganz auf ihr Gegenüber konzentrieren, so die comtesse de Sorcy (Abb. 10),

ein Bildnis, das David als eines seiner besten bezeichnete.⁵² Andererseits ist Oeris Blick direkt und introvertiert zugleich. Er spiegelt seine gedankliche Beschäftigung und erinnert an die am leicht abgewandten Blick erkennbare Ablenkung von Catherine-Marie-Jeanne Tallard (Abb. 8).



Abb. 10 Porträt Anne-Marie-Louise Thélusson, comtesse de Sorcy, von Jacques-Louis David, datiert 1790. Öl auf Leinwand, 129×97 cm. München, Alte Pinakothek (Sammlung der Bayerischen Hypotheken und Wechsel Bank) (Inv. HuW 21).

So vereinigt das Oeri-Porträt in sich zwei unterschiedliche Bildnistypen, die ihm die visuelle Kontaktaufnahme mit seinem Gegenüber – seinem Lehrer – erlauben und zugleich den Ausdruck gedanklicher Abwesenheit verleihen.

Im kurz davor, 1803/04, gemalten Brustbildnis des Finanzministers Xavier Estève (Abb. 11) hat Jacques-Louis David diesen komplexen Bildnistypus bereits verwendet. Es muss ein Dankesgeschenk des Künstlers an den Minister gewesen sein anlässlich der Verhandlungen mit Estève über die Zahlung der Reiterbildnisse Napoleons.⁵³ Die Wahl desselben Typus im Oeri-Bildnis spricht zwar wohl nicht für eine Anerkennung des Künstlers, zumindest aber für eine wohlwollende Haltung gegenüber seinem Schüler. Einige weitere Porträtierte weisen dieselbe Attitüde zwischen Nähe und Distanz auf, unter anderem Pierre Sériziat,

Louise Trudaine, Gaspar Meyer, François-Antoine Rasse, prince de Gavre und François und Marie-Josèphe Buron. Der ungewöhnliche Gesichtsausdruck in Davids Selbstbildnis von 1791 (Abb. 12) lässt sich ebenfalls mit dieser Darstellungsform erklären.⁵⁴



Abb. 11 Porträt Xavier Estève, von Jacques-Louis David, datiert an XII (1803/1804). Öl auf Leinwand, 63×52 cm (oval). Privatbesitz.

gängen und -nuancen. David hat eine Beleuchtung von links gewählt, die eine dunkle Silhouette auf der linken Körperseite bewirkt. Dabei hat er die optische Kontrastwirkung mitberücksichtigt und den rechten Hintergrund heller gemalt, sodass wie im Porträt der Comtesse de Sorcy

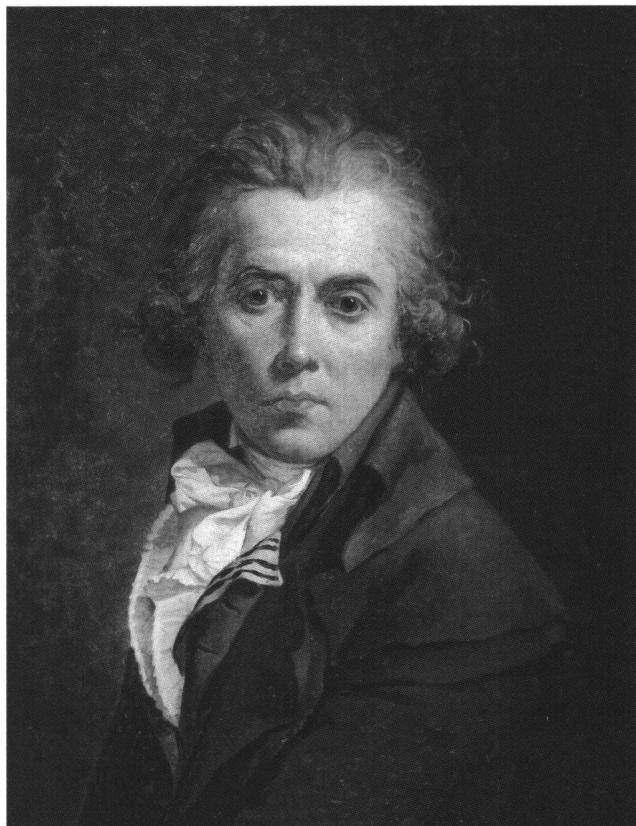


Abb. 12 Selbstbildnis, von Jacques-Louis David, rückseitig datiert 1791. Öl auf Leinwand, 64×53 cm. Florenz, Galerie der Uffizien, Sammlung der Selbstbildnisse (Inv. 3090).

Schlichtheit auch für private Auftragswerke und inoffizielle Porträts

Auch die räumliche Komposition des Oeri-Porträts wird von Kontrastwirkungen geprägt. Jacques-Louis David kombinierte die distanzierte Haltung des Dargestellten mit Nahsicht und Grösse. Die einseitige Beleuchtung scheidet die Figur in helle, näher bei der Lichtquelle liegende und dunkle, in grössere Distanz gerückte Körper- und Gewandteile. Die Hautflächen ergänzen sich zu einem stark modellierten plastischen Gesichtsrelief. Ein Teil des Gesichts, der linken Schulter und des Mantelkragens gehen in die Dunkelheit über und erzeugen dadurch eine Tiefenwirkung. Wie in manchen Bildnissen des Künstlers besitzt das Oeri-Porträt einen dunklen Hintergrund mit weichen Farbüber-

(Abb. 10) eine Gegenlichtsituation entsteht. Der einzige durch malerische Effekte wiedergegebene Leerraum in Jacques-Louis Davids Atelier⁵⁵ isoliert den Dargestellten ähnlich wie im Doppelbildnis von Antoine und Angélique Mongez (Abb. 6).⁵⁶ Der Gegensatz zwischen dunkler Leere und hellem Gesichtsrelief verstärkt auch hier die Nähe des Dargestellten zum Betrachter noch zusätzlich.

Nebst der kontrastreichen Lichtsituation, der stark reduzierten Farbpalette und dem schlichten, leeren Hintergrund trägt der vollständige Verzicht auf dekorative Elemente zur Nüchternheit dieses Bildnisses bei. Die Extremform in dieser Hinsicht ist das zwei Jahre zuvor gemalte

Bildnis des Reformisten Cooper Penrose (Abb. 13). Philippe Bordes zählt dieses Werk zusammen mit Napoleons Reiterbildnissen und dessen Bildnis im Studierzimmer zu den wenigen Porträts von David, die einen vergleichbaren Grad an Gehalt und Wirkung aufweisen,⁵⁷ und ist der Ansicht, es gehöre zu den innovativsten und erfindungs-

reichsten des Künstlers.⁵⁸ Schriftliche Zeugnisse zeigen auf, dass David diesem Werk trotz seiner anderweitigen Beschäftigungen eine grosse Bedeutung beimass.⁵⁹ Die ähnliche politische Gesinnung, die vergleichbare private Situation und dieselbe Antiken-Liebhaberei führten dazu, dass Cooper Penrose in den Augen Jacques-Louis Davids eine republikanische Vorbildfigur darstellte. Für dessen Bildnis wählte der Künstler eine schlichte Darstellung, beschränkte seine Farbpalette auf die Farben der Haut sowie auf Schwarz, Weiss und Grau und verzichtete vollständig auf beschreibende, symbolische oder allegorische

Requisiten. Ähnlich wie in der Darstellung des toten Marat (Abb. 14) verlieh er Cooper Penrose durch das kompositorische Mittel des weiten Leerraums über ihm eine geistige Dimension.

Im Gegensatz zum Penrose-Porträt wählte David für die Büste von Hans Jakob Oeri einen flächenmässig sehr

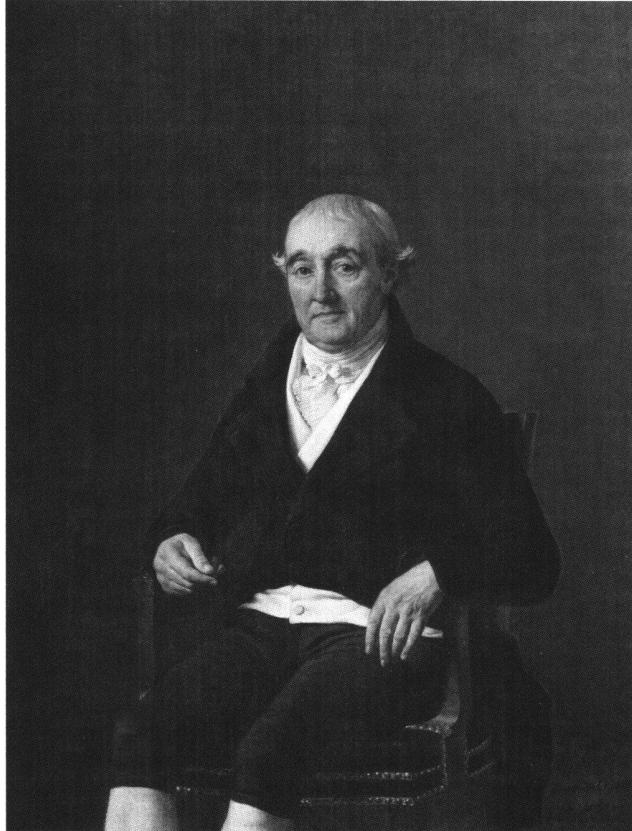


Abb. 13 Porträt Cooper Penrose, von Jacques-Louis David, datiert an X (1802). Öl auf Leinwand, 130,5×97,5 cm. San Diego, The Putnam Foundation, Timken Museum of Art.

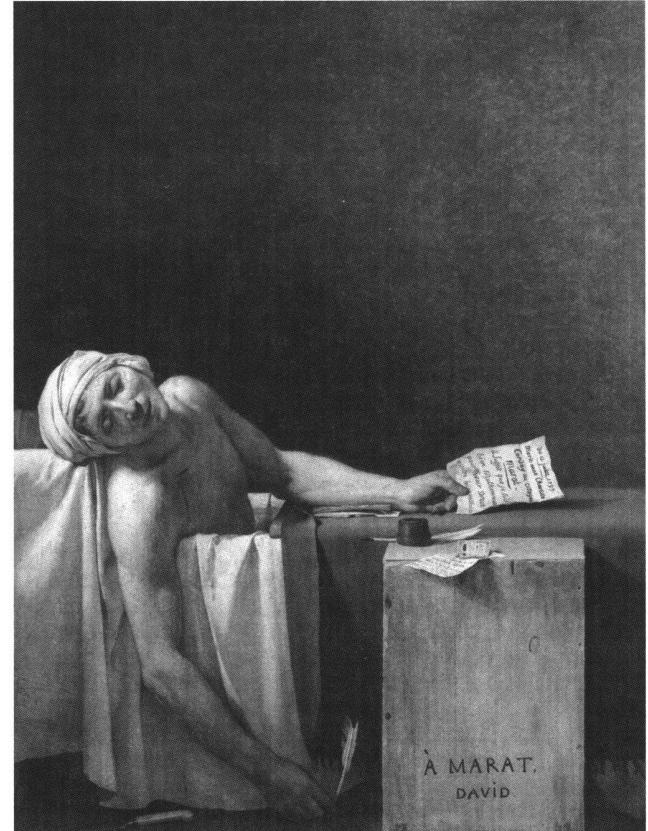


Abb. 14 Der Tod des Marat, von Jacques-Louis David, 1793. Öl auf Leinwand, 165×128 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (Inv. 3261).

reichsten des Künstlers.⁵⁸ Schriftliche Zeugnisse zeigen auf, dass David diesem Werk trotz seiner anderweitigen Beschäftigungen eine grosse Bedeutung beimass.⁵⁹ Die ähnliche politische Gesinnung, die vergleichbare private Situation und dieselbe Antiken-Liebhaberei führten dazu, dass Cooper Penrose in den Augen Jacques-Louis Davids eine republikanische Vorbildfigur darstellte. Für dessen Bildnis wählte der Künstler eine schlichte Darstellung, beschränkte seine Farbpalette auf die Farben der Haut sowie auf Schwarz, Weiss und Grau und verzichtete vollständig auf beschreibende, symbolische oder allegorische

bescheidenen Hintergrund. Es ging nicht darum, ein politisches Idealbild zu generieren, sondern im Gegenteil um die Hervorhebung der menschlichen Züge und der Nähe zum Dargestellten. Die Ausarbeitung des Gesichts von Oeri ist mit derjenigen von Cooper Penrose vergleichbar. Angeichts der Tatsache, dass letzterer um die achtzehn Mal sechs Stunden posierte und für sein Bildnis zweihundert Louis d'or bezahlte,⁶⁰ ist der Aufwand auch für das Oeri-Bildnis nicht zu unterschätzen. Parallel zu den Staatsaufträgen und auf dem Höhepunkt seiner Karriere entwickelte Jacques-Louis David die in seinen Bildnissen der 1780er

und 1790er Jahre begonnene schlichte Bildsprache in privaten Auftragswerken und selbst in inoffiziellen Bildnissen weiter. Dies erlaubte ihm, Werke in verschiedensten Formaten und Bildformen mit unterschiedlichen Raum- und Lichtverhältnissen zu schaffen.

Die Beleuchtung einer Gesichtshälfte

Während die Raumauflösung des Oeri-Bildnisses mit denjenigen des späteren Porträts von Antoine und Angélique Mongez (Abb. 6) vergleichbar ist, unterscheidet sich davon die Lichtsituation erheblich. Im Doppelbildnis wurde ein leicht seitlicher Lichteinfall gewählt, der eine regelmässige Ausleuchtung ermöglicht und die Physiognomie deutlich erkennen lässt. Im Bildnis von Hans Jakob Oeri, wie auch in demjenigen des Knaben aus dem Puschkin Museum (Abb. 9), stellt die Beleuchtung den Porträtierten dagegen in einen Deutungszusammenhang. Die etwas steife Haltung des letzteren, sein ernster Gesichtsausdruck und die Nichtbeachtung des Betrachters werden durch die starken Kontraste zwischen heller Haut und dunkler Umgebung hervorgehoben. Im Bildnis von Hans Jakob Oeri sind die Hell-Dunkel-Kontraste noch verstärkt und lenken den Blick auf die Augen. Ein starker Lichtstrahl trifft diagonal auf seine rechte Schläfe und auf sein goldenfarbenes Haar und hebt ihn vom dunklen Hintergrund ab. Diese formale Gestaltung ist auch inhaltlich zu verstehen: Indem Jacques-Louis David das Bildnis seines Schülers schuf, liess er ihn einerseits am Arbeitsprozess eines seiner Werke als Subjekt teilhaben, andererseits machte er ihn auf seiner Leinwand zum Objekt, sodass sich Hans Jakob Oeri unter dem Pinsel seines Lehrers aus der Dunkelheit entstehen sah.

David bediente sich dabei einer extremen Lichtsituation: der Beleuchtung einer einzigen Gesichtshälfte. Dieses hälfelige Licht-Schatten-Verhältnis kündigt sich bereits in seinem Porträt des Michel-Jean Sedaine (um 1772) an. Das Jacques-Louis David zugeschriebene Bildnis «La folle» (um 1780)⁶¹ veranschaulicht mit dem Hell-Dunkel-Kontrast die Überraschung der Dargestellten. Auch im Selbstbildnis von 1794 zieht ein dunkler Schatten über die Wange des Künstlers. Dieser Schatten nimmt zwar nicht die ganze Gesichtshälfte ein, ist aber im Vergleich zum Licht-Schattenverhältnis im Selbstbildnis von 1791 markanter und kontrastreicher. Er betont die auf dem Gesicht abzulesende Entschlossenheit Davids während seiner ersten Inhaftierung im Hôtel des Fermes und drückt eine feindseelige Haltung aus. Auch in diesen Fällen ist das Licht aussagekräftig. Dass David die Beleuchtung beziehungsweise die Dunkelheit gezielt zur Verstärkung oder Ergänzung seiner Bildaussage eingesetzt hat, zeigt sich in seinen Historienbildern. In der Darstellung des «Bélisaire à mi-corps» (um 1780)⁶² wird die Blindheit des Bélisaire durch den Schatten und die Sicht des Kindes durch das Licht versinnbildlicht, während im Gemälde des «Brutus» (1789) dessen innere Gefühle durch die ihn umgebende Dunkelheit sichtbar gemacht werden. Am aussagekräftigsten ist die hälfte

Licht-Schatten-Verteilung schliesslich auf dem Gesicht des ermordeten «Marat» (1793) (Abb.14).

Die einseitige Beleuchtung findet sich auch im undatierten und unbetitelten Knabenbildnis des Puschkin Museums (Abb. 9). Nachdem die frühere Vermutung, es stelle Jacques-Louis Davids bekannten Schüler Jean Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) dar, wegen der fehlenden Ähnlichkeit zu Ingres-Bildnissen aufgegeben wurde und das Gemälde in Davids Brüsseler Zeit datiert wurde,⁶³ stellt nun der Vergleich mit dem Oeri-Porträt und den Bildnissen von Suzanne Le Peletier de Saint-Fargeau und Catherine-Marie-Jeanne Tallard es in ein neues Licht. Insbesondere die ähnliche Beleuchtung im Oeri-Bildnis legt nahe, das Knabenbildnis in dessen zeitlicher Nähe oder doch, wie früher angenommen wurde, kurz vor der Jahrhundertwende zu datieren. Wenn nicht Ingres, so stellt es sehr wahrscheinlich doch einen erfolgreichen Davidschüler dar oder eine andere Person aus dem engeren Bekanntenkreis des Malers.

Le Peletier auf der Zeichnung Louvre R.F. 5200 verso und die Lichtsituation in Davids Märtyrbildern

Dank der Zeichnung von Anatole Devosge⁶⁴ und dem Stich von Pierre Alexandre Tardieu (Abb. 15) wird die Lichtsituation des verschollenen Porträts von Michel Le Peletier de Saint-Fargeau vorstellbar, das seine Tochter Suzanne de Mortefontaine 1826 erworben hatte und das sehr wahrscheinlich zerstört worden ist: Das Licht traf fast senkrecht auf Stirn, Nasenrücken, Backenknochen und Kinn des Dargestellten. Ein leichter Schatten lief über

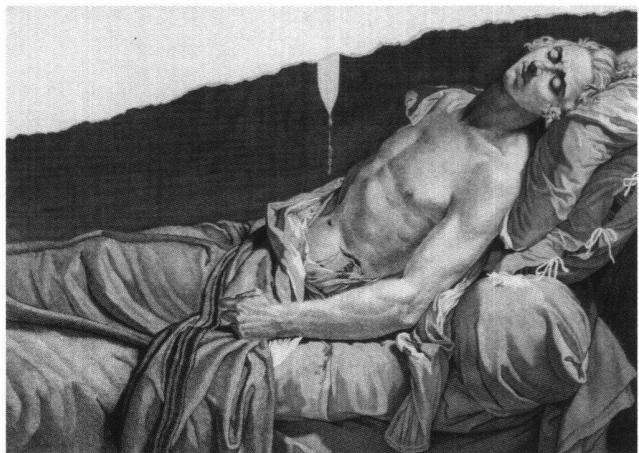


Abb. 15 Le Peletier de Saint-Fargeau auf dem Totenbett (Fragmente), von Pierre-Alexandre Tardieu nach Jacques-Louis David, 1793. Stich, 26,2×38,0 cm. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des estampes et de la photographie (Inv. Rés. AA 3 Tardieu).

seine linke Schläfe, führte dem Umriss des Gesichts entlang nach unten und schloss einen Teil der Wange ein. Dunklere Schatten lagen in seiner linken Augenhöhle – insbesondere unter dem äusseren Augenwinkel und neben der Nasenwurzel –, neben und unter seinem linken Nasenflügel und



Abb. 16 Kopfstudie des Michel Le Peletier de Saint-Fargeau (Fragment), von Jacques-Louis David, 1793. Schwarze Kreide und Feder in Braun auf Papier, 25,7 x 34,0 cm (gesamte Fläche). Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (Inv. R.F. 5200).

im linken Mundwinkel. Hellere Schatten lagen über der linken Mundpartie, auf der Oberlippe und über dem Kinn. Jacques-Louis David wählte in diesem Gemälde eine kräftige auf den Kopf gerichtete Beleuchtung bei leicht seitlicher Körperstellung,⁶⁵ die ein Augenzeuge mit den Worten beschrieb, «une vive lumière, venant d'en haut, illuminait le visage et le buste».⁶⁶ Damit setzte der Künstler in vorbildlicher Weise um, was er später, bei der Übergabe des Gemäldes an die Convention nationale, als allgemein gültige Aufgabe formulierte: «Le vrai patriote doit saisir avec avidité tous les moyens d'éclairer ses concitoyens [...].»⁶⁷

Die geschilderte Lichtverteilung findet sich auf gleiche Art in der seit 1989 bekannten Federzeichnung einer Gesichtshälfte (Louvre R.F. 5200 verso) (Abb. 16)⁶⁸ von der Hand Davids, eine Übereinstimmung, welche die Annahme erlaubt, die Zeichnung gebe ebenfalls die Züge des



Abb. 17 Der Kopf des toten Michel Le Peletier de Saint-Fargeau, von Vivant Denon nach Jacques-Louis David, 1793/1794. Radierung, 30,7 x 24,2 cm. Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie (Inv. Dc 22 folio, I).

verstorbenen Le Peletier de Saint-Fargeau wieder. Bereits Philippe Bordes hat in seiner Ausstellungsbesprechung von 1990 vorgeschlagen, in der Darstellung dieser rückseitigen, fragmentarischen Zeichnung wegen der prominenten gebogenen Nase und der schweren Augenlider eine vorbereitende Studie für das Porträt von Le Peletier zu erkennen. Davids heute verschollene Zeichnung des Toten in Profilansicht, von welcher die Radierung von Vivant Denon die beste Vorstellung gibt (Abb. 17), versteht er als eine Weiterentwicklung dieser Federzeichnung.⁶⁹ Die unterschiedliche Komposition in den erhaltenen Darstellungen Le Peletiers nach Jacques-Louis Davids verschollenen Werken hat in Bezug auf den Zeitpunkt von deren Entstehung und Reihenfolge zu mehreren Hypothesen geführt.

Die bisherige Annahme, David sei erst in den Monaten Februar und März 1793 mit dem Gemälde beschäftigt ge-

wesen⁷⁰ und habe nicht bereits von Anfang an ein solches Werk vorgesehen, muss mit der Identifizierung der Zeichnung Louvre R.F. 5200 verso in Frage gestellt werden. Sie beinhaltet nämlich bereits wie die Zeichnung von Anatole Devosge und der Stich von Pierre Alexandre Tardieu das Dreiviertelprofil und, wie erwähnt, dieselbe Beleuchtung des Gesichts. Sie muss von David als vorbereitende Studie für die Ausleuchtung des verkrampften Gesichts in Hinblick auf die Ausführung des Gemäldes gezeichnet worden sein. Dafür sprechen auch der unfertige Charakter, der bei dem Festhalten eines ersten Eindrucks genügte, sowie das Fragmentarische. Wie wir dies von anderen Zeichnungen Jacques-Louis Davids kennen, hat der Künstler nach ihrem Gebrauch – in diesem Fall für das Gemälde des Le Peletier – deren Rückseite für eine neue Studie – für «Les Sabines» – verwendet. Angesichts ihrer Skizzenhaftigkeit muss sie von David im Anblick des Verstorbenen und in Hinblick auf die Ausführung des Gemäldes gezeichnet worden sein.

Die Identifizierung des Dargestellten auf der Federzeichnung Louvre R.F. 5200 verso führt zur Erkenntnis, dass hier nun eine Studie Davids vorliegt, deren Authentizität unbestritten ist und die vom Künstler als Gedächtnisstütze für seine eigene Erinnerung angefertigt wurde; weder für das Gemälde des Le Peletier noch für jenes des Marat war bisher eine solche Studie bekannt. Die Zeichnung ist für uns von besonderer Bedeutung, weil die darin erkennbaren dunklen Schatten eine Vorstellung vom gemalten Gesicht Le Peletiers geben, das offensichtlich ähnlich starke Licht-Schatten-Kontraste aufwies wie dasjenige im Gemälde des Marat (Abb. 14). In der Federzeichnung kommt der von Le Peletier ertragene Schmerz zum Ausdruck, der ihm mit dem königlichen Schwertstich zugefügt wurde. In dem Gemälde ist das Schwert an einem Faden über dem Verstorbenen befestigt; dadurch forderte David dieselbe Hingabe von einem nächsten Opfer.

In der heute verschollenen Zeichnung der Profilansicht hat Jacques-Louis David Le Peletier in ein anderes Licht gerückt, wie aus der Radierung von Vivant Denon hervorgeht (Abb. 17). Die hier gewählte Ansicht sowie der Tuchumschlag des Dargestellten unterscheiden dieses Werk grundsätzlich von der Federzeichnung Louvre R.F. 5200 verso und von den nach dem verlorenen Gemälde geschaffenen Werken. Der Verstorbene ist nicht wie dort in einer unnatürlichen Haltung hilflos erstarrt, sondern wird in einem fast reinen Rechtsprofil und einer kreuzförmigen um eine rechtwinklige Kopfstütze angeordneten Körperhaltung wiedergegeben – die Horizontale gebildet aus dem Hinterkopf und dem Ansatz des aufliegenden Oberkörpers, die Vertikale aus der in aufrechter Stellung angelehnten Schulterpartie und dem Ansatz der herabhängenden Arme. Es handelt sich bei dieser Darstellung offensichtlich um ein teils komponiertes Werk, das möglicherweise parallel zu den Studien, die das Gemälde vorbereiteten, entstanden ist, wahrscheinlicher aber zu einem späteren Zeitpunkt, nach der feierlichen Aufbahrung des Leichnams mit seitlicher Kopfhaltung und entblöstem Haar und nach der Überführung ins Panthéon am 24. Januar 1793.⁷¹ Mögli-

cherweise hängt seine Entstehung – und nicht diejenige des Gemäldes – mit dem Verzicht auf die Realisierung des am 25. Januar 1793 von David beantragten Marmordenkmals zusammen, das ebenfalls die charakteristischen Züge des Verstorbenen einer breiten Öffentlichkeit in Erinnerung rufen sollte. Jedenfalls ist es mit einer ganz anderen Absicht geschaffen worden als die Federzeichnung Louvre R.F. 5200 verso: Die eine Zeichnung ist eine durchdachte Inszenierung für ein stilisiertes, druckgraphisch verbreite-

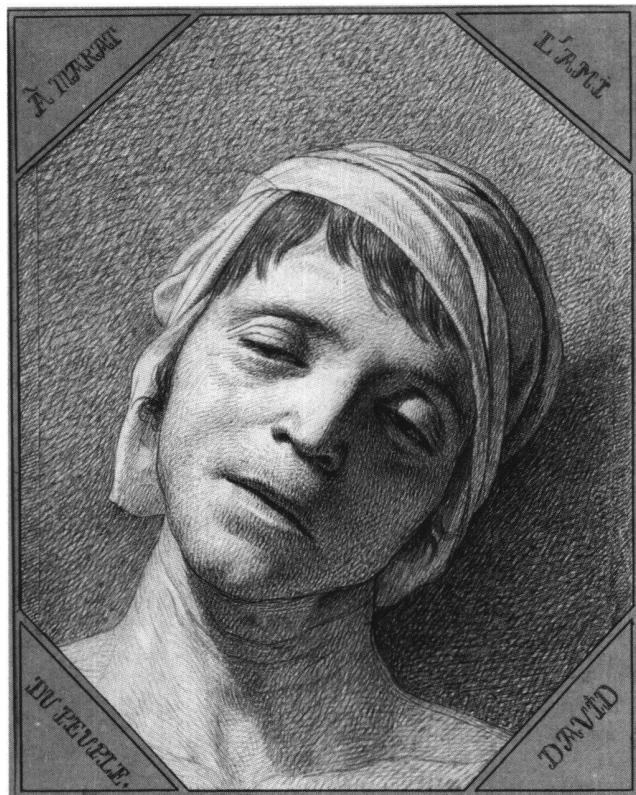


Abb. 18 Der Kopf des toten Jean-Paul Marat, von Jacques-Louis David, 1793. Feder in Braun und Schwarz über Pierre noire auf Papier (in drei Teilen), 27,0×21,0 cm. Versailles, Musée National du Château (Inv. R.F. 1921/M.V. 5288).

tes Märtyerbild, die andere eine Gedächtnisstütze für ein grossformatiges Gemälde, in dem die Unmittelbarkeit von Leid und Tod des Verstorbenen zum Ausdruck kommen sollte. Diese Beobachtung spricht für die Aussage von Jeannine Baticle, David habe die Profilansicht nach der Totenmaske gezeichnet und nicht im Anblick des Verstorbenen.⁷² Dies wiederum liefert eine Erklärung für das 2005 zur Diskussion gestellte Vorhandensein des beim Leichnam nicht dokumentierten Tuchumschlags.⁷³

Viereinhalb Monate nach dem Tod Le Peletiers wurde Marat ermordet. Jacques-Louis David schuf in den darauf folgenden Tagen die Federzeichnung des Musée de Versailles (Abb. 18). Sie enthält bereits die Inschriften der Radierung,

woraus geschlossen wurde, dass auch die verschollene Zeichnung der Profilansicht Le Peletiers die entsprechenden Inschriften trug. Auf die Gleichartigkeit der beiden Zeichnungen Le Peletiers und Marats ist vielfach hingewiesen worden. Die Blätter ergänzten sich durch die Profil- und die Frontalansicht und wiesen, soweit dies anhand der Radierung von Vivant Denon (Abb. 17) beurteilt werden kann, eine ähnliche minutiose Kreuzschraffur auf. Anzumerken ist jedoch, dass trotz der unterschiedlichen Blickwinkel die Gesichter auch in der selben Art ausgeleuchtet sind. Wie in der Federzeichnung des Marat trifft das Licht in der Darstellung Le Peletiers von rechts oben auf die rechte Schläfe und Halspartie und breitet sich über seine Stirn, Wange und Schulter aus, wobei hier die im Schatten liegende Gesichtshälfte nicht sichtbar ist. Die einseitige Beleuchtung seines markanten Profils hebt die charakteristischen Gesichtszüge Le Peletiers – die hohe Stirn, die nach oben verlaufenden Augenbrauen, die prominente Nase, die vorstehende Oberlippe und das spitze Kinn – pathetisch vom dunklen Hintergrund ab.

Andererseits weist das Gesicht des Marat in der Federzeichnung formale Gemeinsamkeiten mit demjenigen im Gemälde auf: die frontale Wiedergabe, die einseitig beleuchteten Gesichtszüge und der Tuchumschlag. Nachdem Jacques-Louis David für die Radierung und das Gemälde des Le Peletier unterschiedliche Ansichten gewählt hatte, entschied er sich bei Marat offensichtlich für eine ähnliche Darstellung. Die Zeichnung des Marat konnte sowohl als Vorlage für die Radierung wie auch als vorbereitende Studie für das Gemälde gelten. Unbeachtet blieb, dass David nicht nur im Fall von Le Peletier verschiedene Inhalte mit der Zeichnung in Profilansicht und mit dem Gemälde vermittelte, sondern dass er auch bei den Darstellungen Marats durch Körperhaltung und Beleuchtung des Verstorbenen eine unterschiedliche Aussage erzeugt. In der Federzeichnung ist Marat auf einer Ebene liegend in Aufsicht wiedergegeben. Er hat den Kopf leicht auf seine linke Seite geneigt und wird von einer rechts über ihm sich befindenden Lichtquelle beleuchtet, sodass einzig seine rechte Gesichtshälfte im Licht steht und einen Schatten auf seine linke Schulterpartie wirft. Die für Marat charakteristische ovale Kopfform, das breite Gesicht mit der kurzen Nase und dem kleinen nach unten gebogenen Mund sind betont wiedergegeben. Dabei erscheint die gedunsene Gesichtsoberfläche nahezu flach und die Öffnungen von Augen, Nase und Mund dunkel und leer. In seiner Radierung hat Jacques-Louis Copia diese gesuchte Lichtsituation noch zusätzlich betont.⁷⁴ Die im Anblick des Verstorbenen oder möglicherweise nach der Totenmaske entstandene Federzeichnung⁷⁵ ist ein Anblick des Leblosen. Im Gegensatz dazu inszeniert das Gemälde die dramatische Situation des Mordes (Abb. 14): Die Körperteile des Sterbenden liegen in verschiedenen Tiefenebenen, wobei sich das Gesicht zuvorderst befindet und, zuerst vom Licht getroffen, abgestufte Schatten wirft. Der Blick führt vom toten Haupt links der Bildmitte zu den weiter hinten liegenden beschatteten Körperflächen und von der Beobachtung über die

Erkennung zum Verständnis der Situation. Es ist der Tod selbst, der in der beschatteten, auf dem Wannenrand ruhenden Gesichtshälfte erkennbar wird.

Jacques-Louis David hat im Fall von Le Peletier und Marat eine besondere Lichtsituation für Persönlichkeiten gewählt, die in seinen Augen ihr Schicksal massgeblich



Abb. 19 Vermählung Mariä (Sposalizio) von Raffael. Undatierte Lithographie von Hans Jakob Oeri nach dem Kupferstich von Giuseppe Longhi von 1820, 82,7 × 58,4 cm. Zürich, Kunstmuseum, Grafische Sammlung (Inv. B 21).

beeinflusst haben. Mit dem selben gestalterischen Mittel thematisiert er im Bildnis von Hans Jakob Oeri dessen künstlerische Entfaltung in Paris. Das Porträt wird dadurch zum Ausdruck der Aufnahme, die David seinem Schüler gewährte, und der Aufmerksamkeit, die er Oeri schenkte, als dieser die Bildniskunst erlernte.

Unter den Porträts, die Hans Jakob Oeri selbst gemalt hat, finden wir solche mit ähnlich gesuchten Lichtsituationen. In der Reproduktionsgraphik nach berühmten Gemälden bemühte er sich hingegen um eine getreue Wiedergabe des Lichtes. Am Pariser Salon von 1824 stellte er die Lithographie «Sposalizio» nach Raffael (Abb. 19) aus,⁷⁶ für

die er sich der Radierung Giuseppe Longhis (1820) bedient hatte.⁷⁷ Kein geringerer als Stendhal schrieb anlässlich seines Salonbesuchs über Hans Jakob Oeri (den er für einen Deutschen hielt):

«En suivant les fenêtres de la galerie d'Apollon (...), j'ai remarqué une admirable lithographie allemande de Oeri. Cette gravure donne une idée parfaite du Mariage de la Vierge, tableau de Raphaël, dans sa première manière. Raphaël dans sa jeunesse, et avant qu'il eût reçu des leçons de fra Bartolommeo, n'avait point de clair-obscur. Les graveurs qui nous donnent des imitations burlesques des œuvres de ce grand homme, Volpato, par exemple, ne font aucune difficulté de lui prêter du clair-obscur. C'est ce dont on peut se convaincre, en comparant à Rome l'admirable fresque nommée l'Ecole d'Athènes à toutes les copies, chefs-d'œuvre de petitesse dans le style, qu'on nous en donne tous les ans. Le mérite de la lithographie allemande que je recommande aux

amateurs, est de nous montrer Raphaël tel qu'il est, et non pas arrangé à la moderne et de manière à rivaliser de naturel avec les aquarelles de M. Isabey.»⁷⁸

Die von Stendhal hervorgehobene treue Wiedergabe ohne Überbetonung der Hell-Dunkelkontraste bemerkte später auch Hans Jakob Oeris Biograph Karl Hess: «Die Zartheit und Anmut raphaelischer Köpfe kann nicht treuer, lieblicher wiedergegeben werden, als Oeri's Kreide es in diesem Sposalizio gelang.»⁷⁹ Der begeisterte Zürcher Dichter und Zeichner Martin Usteri (1763–1827) war 1802, an der Ausstellung der Zürcher Künstlergesellschaft, beim Anblick des bereits erwähnten verschollenen Selbstbildnisses von Hans Jakob Oeri⁸⁰ sogar soweit gegangen, diesen mit Raphael selbst zu vergleichen. Sein nicht ganz vollständig überliefelter handschriftlicher Kommentar lautet: «Mit einem Mäcen wie – ehmals würde ein so gefühlvoller Jüngling ein Raphael.»⁸¹

ANMERKUNGEN

- ¹ «On peut assurer que les principales (figures) au nombre de cent et plus sont la ressemblance fidèle des personnages qui y figurent, le pape Pie VII compris, qui s'y prête avec la meilleure grâce du monde.» ANTOINE SCHNAPPER (Hrsg.), *Jacques-Louis David 1748–1825* (= Ausstellungskatalog), Paris 1989, S. 405.
- ² E[TIENNE]-J[EAN] DELÉCLUZE, *Louis David. Son école & et son temps*, Paris 1983, S. 248–249.
- ³ ANTOINE SCHNAPPER (vgl. Anm. 1), S. 391.
- ⁴ Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Inv. R.F. 41199. PIERRE ROSENBERG / LOUIS-ANTOINE PRAT, *Jacques-Louis David 1748–1825. Catalogue raisonné des dessins*, Mailand 2002, Bd. 1, S. 332, Nr. 358.
- ⁵ ANTOINE SCHNAPPER (vgl. Anm. 1), S. 392.
- ⁶ Die Nachforschungen über Jacques-Louis David als Lehrer von Hans Jakob Oeri werde ich für meine Dissertation forsetzen. Ich bin den Besitzern für ihre Erlaubnis, dieses Werk publizieren zu dürfen, meinem Doktorvater Professor Peter Kurmann, Samuel Wenger und Professor Jean-Paul Berrut für ihre Unterstützung zu grösstem Dank verpflichtet.
- ⁷ Der Porträtmaler und Aquarellmaler Johannes Notz muss diese Zeichnung nach seinem fünfzehnjährigen Aufenthalt in England (1827–1842) und seiner Italienreise (1843) ausgeführt haben. FRIEDRICH OTTO PESTALOZZI, *Notz, Johannes*, in: Schweizerischer Kunstverein (Hrsg.), Schweizerisches Künstler-Lexikon, Bd. 2, Frauenfeld 1908, S. 480. – J(OHANN JAKOB) HESS, *Das Leben des Porträtmalers Johannes Notz von Zürich* (= Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich, NF 24), Zürich 1864.

- ⁸ J(OHANN JAKOB) HESS, *Hans Jakob Oeri, Bildnis- und Histoiren-Maler* (= Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich, NF 29), Zürich 1869, S. 10.
- ⁹ Reproduziert in: J(OHANN JAKOB) HESS (vgl. Anm. 8).
- ¹⁰ J(OHANN JAKOB) HESS (vgl. Anm. 8), S. 10.
- ¹¹ Kunstmuseum Zürich, Grafische Sammlung, M 37.
- ¹² *Verzeichniss der Kunstwerke, die den 5. May 1802. auf Veranstaltung der Künstler-Gesellschaft in Zürich, öffentlich ausgestellt worden* (= Ausstellungskatalog), Zürich 1802, S. 8 (Nr. 60).
- ¹³ SNF-Projekt «Centre et périphérie. La formation des artistes suisses à l'Ecole des Beaux-arts de Paris (1793–1863)».
- ¹⁴ J(OHANN JAKOB) HESS (vgl. Anm. 8), S. 3.
- ¹⁵ J(OHANN JAKOB) HESS, *Karl Joh. Jakob Schulthess, Maler. Biographische Skizze* (= Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich, NF 16), Zürich 1856, S. 3.
- ¹⁶ Laut Schnapper belieben sich 1802 die monatlichen Kosten für den Atelierbesuch bei David auf 21 Livres. ANTOINE SCHNAPPER (vgl. Anm. 1), S. 228.
- ¹⁷ «Ein höheres Streben und der weithinschallende Ruhm des ersten Meisters der Weltstadt zog ihn (Schulthess) im Jahr 1800 nach Paris, wo er sogleich trachtete in die Schule desselben einzutreten (sic) zu können. Er machte David einen Besuch und legte ihm einige seiner Arbeiten vor, an welchen derselbe Gefallen fand und besonders seine Freude äusserte über zwei Zeichnungen, welche einzelne Gestalten aus der Madonna des Sirtus mit grosser Treue wiedergaben. Als er den Wunsch äusserte, dieselben käuflich an sich zu bringen, erwiederte Schulthess, dass er sich geschmeichelt fühle, wenn ein so hoher

Meister diese kleine Arbeit als Geschenk entgegennehme. David nahm das Geschenk an und gestattete unserm Freunde die seltene Begünstigung des unentgeltlichen Besuches seiner Schule, wann und wie er immer wolle, so lange er in Paris bleibe.» J(OHANN JAKOB) HESS (vgl. Anm. 15), S. 3.

¹⁸ J(OHANN JAKOB) HESS (vgl. Anm. 15), S. 3.

¹⁹ Dazu: VALENTINE VON FELLENBERG, *Von Minister Markov zur Muse Aleksandr Puškins. Russische Spuren des Zürcher Künstlers Hans Jakob Oeri (1782–1868)*, in: Von Zürich nach Kamtschatka. Schweizer im Russischen Reich (= Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, Bd. 75, 172. Neujahrsblatt), Zürich 2008, S. 117–137.

²⁰ *David et ses élèves* (= Ausstellungskatalog), Paris 1913.

²¹ MICHEL FLORISOONE (Hrsg.), *David* (= Ausstellungskatalog), Paris 1948.

²² ANTOINE SCHNAPPER (vgl. Anm. 1).

²³ PHILIPPE BORDES (Hrsg.), *Jacques-Louis David. Empire to Exile* (= Ausstellungskatalog), New Haven 2005. – Siehe auch: *Jacques-Louis David 1748–1825* (= Ausstellungskatalog), Paris 2005.

²⁴ Nebst den genannten Ausstellungskatalogen und den neueren David-Monographien siehe auch: MATTHIAS BLEYL, *Das klassizistische Porträt. Gestaltungsanalyse am Beispiel J.-L. Davids*, Frankfurt a. M. 1982. – Ferner: PROSPER DORBEC, *David portraitiste*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 37, 1907 (1), S. 306–330. – GASTON BRIÈRE, *Sur David portraitiste*, in: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, Paris 1948, S. 168–179.

²⁵ Zur Auftragslage: ANTOINE SCHNAPPER (vgl. Anm. 1), S. 392.

²⁶ Gegrüßt habe er jeweils, indem er «die straffgestreckten Finger fest aneinander geschlossen» darbot «und wenn unsere Hand sie zu fassen suchte, entglitt sie ihr».

²⁷ J(OHANN JAKOB) HESS (vgl. Anm. 8), S. 10.

²⁸ RUDOLF HENGGELE (Hrsg.), *Vor hundert Jahren. Briefe von Ferdinand Keller an Gall Morel in Einsiedeln*, in: Zürcher Taschenbuch, Zürich 1948, S. 130.

²⁹ J(OHANN JAKOB) HESS (vgl. Anm. 8), S. 10.

³⁰ PHILIPPE BORDES (vgl. Anm. 23), S. 141.

³¹ PHILIPPE BORDES (vgl. Anm. 23), S. 126.

³² Louise Piscatory war laut Wildenstein zum Zeitpunkt der Entstehung ihres Bildnisses Schülerin von Jacques-Louis David. DANIEL WILDENSTEIN / GUY WILDENSTEIN, *Louis David, Documents complémentaires au Catalogue de l'œuvre de Louis David*, Paris 1973, S. 274 (Nr. 2420).

³³ Schnapper vermutet, dass Angélique Levol um 1795 Schülerin von Jacques-Louis David war, als dieser sein Atelier wiedereröffnete. – ANTOINE SCHNAPPER (vgl. Anm. 1), S. 478. Auch wenn nicht bekannt ist, ob sie es zum Zeitpunkt des Doppelbildnisses noch war, scheint sie jedenfalls noch lange einen engen Kontakt zu Jacques-Louis David und zu dessen Schülerkreis gepflegt zu haben, da sie 1816 die an den Ministre de la Police Générale adressierte Petition für die Rückkehr des Künstlers nach Frankreich unterschrieb. DANIEL WILDENSTEIN / GUY WILDENSTEIN (vgl. Anm. 32), S. 202 (Nr. 1769).

³⁴ Das Oeri-Bildnis spricht gegen die bisherige Annahme, Jacques-Louis David habe ausschliesslich Personen seiner engeren privaten Umgebung porträtiert, die ihm im sozialen Rang zumindest gleichwertig waren. MATTHIAS BLEYL (vgl. Anm. 24), S. 94.

³⁵ ANTOINE MONGEZ, *Encyclopédie méthodique. Antiquité, mythologies, diplomatique des chartes et chronologie*, Paris 1786–1804, 7 Bde.

³⁶ Diese Einwirkungen behandle ich in meiner Dissertation über Hans Jakob Oeri.

³⁷ Hans Jakob Oeri gehörte nach seiner Rückkehr aus Paris zusammen mit Konrad Gessner (1764–1826) zu den ersten Zürcher Künstlern, welche die Technik der Lithographie anwendeten.

³⁸ ANTOINE SCHNAPPER (vgl. Anm. 1), S. 597–598, 603–604.

³⁹ PHILIPPE BORDES (vgl. Anm. 23), S. 125–126, 130.

⁴⁰ DANIEL WILDENSTEIN / GUY WILDENSTEIN (vgl. Anm. 32). – RENÉ VERBRAEKEN, *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et par la postérité*, Paris 1973. – JULES DAVID, *Le peintre de Louis David 1748–1825. Souvenirs et documents inédits*, Paris 1880.

⁴¹ Einer der wenigen Porträtierten mit blondem Haar erscheint im bereits genannten *Portrait de jeune homme* von 1793 (Paris, Privatbesitz).

⁴² Bei der Rentoilage (Doublierung) wurde der Bildträger mit einer neuen Leinwand hinterklebt.

⁴³ Stelle abgedruckt in: PHILIPPE BORDES, *Le Serment du Jeu de Paume de Jacques-Louis David. Le peintre, son milieu et son temps de 1789 à 1792*, Paris 1983, S. 175. Übers.: Er gab sich oft der Porträtkunst hin, um sich zu erholen.

⁴⁴ Seit seiner Auseinandersetzung mit Juliette Récamier war Jacques-Louis David in Bezug auf private Porträtaufträge zurückhaltend.

⁴⁵ JÖRG TRAEGER, *Der Tod des Marat. Revolution des Menschenbildes*, München 1986, S. 16–17.

⁴⁶ Matthias Bleyl hat die Porträts von Jacques-Louis David bisher am gründlichsten behandelt. MATTHIAS BLEYL (vgl. Anm. 24), S. 105–106.

⁴⁷ Zur technischen Vollendung: MATTHIAS BLEYL (vgl. Anm. 24), S. 100–102.

⁴⁸ «(...) rarely does he (David) attain a comparable degree of pictorial and psychological intensity.» PHILIPPE BORDES (vgl. Anm. 23), S. 302.

⁴⁹ MATTHIAS BLEYL (vgl. Anm. 24), S. 105.

⁵⁰ MATTHIAS BLEYL (vgl. Anm. 24), S. 106.

⁵¹ PHILIPPE BORDES (vgl. Anm. 23), S. 152.

⁵² «Ce portrait (de M^{de} de Sorcy) est un de ses meilleurs jusqu'aujourd'hui». PHILIPPE BORDES (vgl. Anm. 43), S. 175.

⁵³ PHILIPPE BORDES (vgl. Anm. 23), S. 133.

⁵⁴ Zum Vergleich mit anderen Porträts, die Jacques-Louis David darstellen: J. WILHELM, *David et ses portraits*, in: *Art de France*, 1964, 4, S. 158–173.

⁵⁵ Das Oeri-Bildnis muss in einem von Jacques-Louis Davids Ateliers in den Appartements du Louvre entstanden sein. – ANTOINE SCHNAPPER (vgl. Anm. 1), S. 226–228.

⁵⁶ Der fast homogene Hintergrund des Doppelbildnisses mit lateinischer Inschrift sowie die Maltechnik (Öl auf Holz) erinnern hingegen stark an klassische Vorbilder, und die dargestellten Attribute bringen die Interessengebiete von Antoine Mongez zur Geltung.

⁵⁷ «In only a few portraits thereafter would he invest the image with a comparable degree of content and resonance (...).» PHILIPPE BORDES (vgl. Anm. 23), S. 130.

⁵⁸ Es gehört laut Philippe Bordes zusammen mit dem Porträt von Antoine Français zu den «most innovative and inventive of his career». – PHILIPPE BORDES (vgl. Anm. 23), S. 139–141.

⁵⁹ PHILIPPE BORDES (vgl. Anm. 23), S. 146–151.

⁶⁰ PHILIPPE BORDES (vgl. Anm. 23), S. 146, 148.

⁶¹ GILLES CHOMER, *Peintures françaises avant 1815. La collection du Musée de Grenoble*, Paris 2000, S. 101–102.

⁶² ANTOINE SCHNAPPER (vgl. Anm. 1), S. 132, Abb.

⁶³ IRINA KUZNETSOVA / EVGENIA GEORGIEVSKAYA, *French painting from the Pushkin Museum. 17th to 20th century*, New York/Leningrad 1979, Nr. 82.

⁶⁴ PIERRE ROSENBERG / LOUIS-ANTOINE PRAT (vgl. Anm. 4), Bd. 2, S. 1212 (Nr. G 1c).

⁶⁵ Jörg Traeger spricht von einem «Scheinwerfer einer extremen, bis an die Grenze der Unkunst getriebenen Gegenständlichkeit». JÖRG TRAEGER (vgl. Anm. 45), S. 165. – Laut Etienne-Jean Delécluze hat David im Gemälde einzig den Kopf des Le Peletier selbst ausgeführt, den Körper und einen Grossteil des Beiwerks hingegen sein Schüler François Gérard. ETIENNE-JEAN DELÉCLUZE (vgl. Anm. 2), S. 150, Anm. 1.

⁶⁶ JEANNINE BATICLE, *La seconde mort de Lepeletier de Saint-Fargeau. Recherches sur le sort du tableau de David*, in: Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, Paris 1988, S. 131–145, hier: S. 138.

⁶⁷ DANIEL WILDENSTEIN / GUY WILDENSTEIN (vgl. Anm. 32), S. 50 (Nr. 427).

⁶⁸ Die Federzeichnung ist Teil der Rückseite der «premières pensées», einer ersten Kompositionsstudie für das Gemälde der Sabinerinnen. Jacques-Louis David führte sie während seiner Haft im Palais du Luxembourg (September bis Dezember 1794) aus. Er bediente sich für die Bildfindung mehrerer Blätter und Fragmente, unter anderem der Studie für den Le Peletier aus dem Vorjahr.

⁶⁹ PHILIPPE BORDES, *Paris and Versailles. David*, in: The Burlington Magazine, Bd. 132, Nr. 1043, S. 154–156, hier S. 155. – Siehe auch: PIERRE ROSENBERG / LOUIS-ANTOINE PRAT (vgl. Anm. 4), Bd. 1, S. 163 (Nr. 146). – Antoine Schnapper hatte bereits 1989, kurz nachdem diese rückseitige Zeichnung entdeckt worden war, auf ihre Qualität hingewiesen: «Malgré son caractère fragmentaire, l'étude de tête visible au verso mérite que l'on s'y attarde un instant. Elle constitue en effet un exemple significatif du graphisme très particulier de certains dessins à la plume (...). Ayant esquissé au crayon les contours du visage, David avait commencé à en définir le modelé au moyen d'un lacs plus ou moins serré de fines hachures à la plume. S'il avait été jusqu'au bout de son travail, nul doute que cette tête aurait pu rivaliser avec celles du Pestiféré, de Marat mort et de la Femme au turban». – ANTOINE SCHNAPPER (vgl. Anm. 1), S. 340.

⁷⁰ JÖRG TRAEGER (vgl. Anm. 45), S. 16–17.

⁷¹ Jörg Traeger und Robert Simon liefern eine genaue Chronologie der sich nach dem Tod Le Peletiers überstürzenden Ereignisse. JÖRG TRAEGER (vgl. Anm. 45), S. 16–17, 166. – ROBERT SIMON, *Portrait de martyr: Le Peletier de Saint-Fargeau*, in: David contre David. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel du 6 au 10 décembre 1989, Paris 1993, Bd. 1, S. 349–377.

⁷² JEANNINE BATICLE (vgl. Anm. 66), S. 140.

⁷³ PIERRE ROSENBERG / LOUIS-ANTOINE PRAT (vgl. Anm. 4), Bd. 1, S. 134 (Nr. 121).

⁷⁴ PIERRE ROSENBERG / LOUIS-ANTOINE PRAT (vgl. Anm. 4), Bd. 1, S. 133 (Nr. 121a), Abb.

⁷⁵ Siehe dazu: PIERRE ROSENBERG / LOUIS-ANTOINE PRAT (vgl. Anm. 4), Bd. 1, S. 133 (Nr. 121).

⁷⁶ Hans Jakob Oeris Lithographie erscheint nicht in den publizierten Salonskatalogen: H. W. JANSON (Hrsg.), *Paris Salon de 1824. Société des Amis des Arts de 1825* (Catalogues of the Paris Salon 1673 to 1881), New York/London 1977. – PIERRE SANCHEZ / XAVIER SEYDOUX, *Les catalogues des Salons*, Bd. 2, 1819 (supplément)–1834, Paris 2000.

⁷⁷ J(OHANN JAKOB) HESS (vgl. Anm. 8), S. 6.

⁷⁸ STENDHAL, *Mélanges. Peinture*, hrsg. von Victor del Litto / Ernest Abravanel (= Œuvres complètes, Bd. 47) 1972, S. 83–84.

⁷⁹ J(OHANN JAKOB) HESS (vgl. Anm. 8), S. 6.

⁸⁰ Vgl. Anm. 12.

⁸¹ Diese Worte schrieb Martin Usteri in sein Katalogsexemplar. Zitiert in: J(OHANN JAKOB) HESS (vgl. Anm. 8), S. 3.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1a–d: Privatbesitz.

Abb. 2, 6, 10, 17: Reproduktionen aus: ANTOINE SCHNAPPER (vgl. Anm. 1), S. 391, 479, 234, 220.

Abb. 3: Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Wissenschaften, Zürich.

Abb. 4, 19: Kunstmuseum Zürich.

Abb. 5, 8, 11, 13: Reproduktionen aus: PHILIPPE BORDES (vgl. Anm. 23), S. 153, 137, 134, 147.

Abb. 7, 12, 15: Reproduktionen aus: *Jacques-Louis David 1748–1825* (= Ausstellungskatalog), Paris 2005, S. 111, 101, 115.

Abb. 9: Reproduktion aus: T. SEDOVA, *The Pushkin Museum of Fine Arts (Western European painting)*, Leningrad 1974, Nr. 39.

Abb. 14: Reproduktion aus: JÖRG TRAEGER (vgl. Anm. 45), S. 113.

Abb. 16, 18: Reproduktionen aus: PIERRE ROSENBERG / LOUIS-ANTOINE PRAT (vgl. Anm. 4), S. 163, 133.

ZUSAMMENFASSUNG

Das von Jacques-Louis David gemalte Bildnis des Zürcher Künstlers Hans Jakob Oeri ist eines der seltenen Porträts aus der Übergangszeit vom Konsulat zum ersten Kaiserreich und wahrscheinlich das erste Werk, das Jacques-Louis David als Premier peintre de l'Empire gemalt und signiert hat. Die Bildgrösse, der Rückgriff auf klassische Vorbilder und die technische Vollendung einerseits, die Wahl der Büste als Bildnisform, die soziale Position des Dargestellten und sein direkter und doch introvertierter Blick andererseits machen es zu einem nahezu offiziellen und sehr intimen Bildnis zugleich. Es fügt sich mit weiteren Werken, die Jacques-Louis David parallel zu seinen Staatsaufträgen, wahrscheinlich aus eigener Initiative geschaffen hat, zu einer Porträtruppe zusammen, welche ihm nahe stehende Personen, auf einen kleinen Ausschnitt reduziert, mit ernstem Gesichtsausdruck wiedergeben. Das Gemälde weist starke Kontrastwirkungen auf. Die auffällige Aufteilung in eine beleuchtete und eine beschattete Gesichtshälfte erweist sich als Merkmal mehrerer Werke des Künstlers, deren Sinngehalt dadurch verstärkt wird. Eines davon ist das Knabenporträt des Puschkin Museums, das wohl in zeitlicher Nähe zum Oeri-Bildnis zu datieren ist. Diese Ausleuchtung findet sich auch auf Jacques-Louis Davids Zeichnung Louvre R.F. 5200 verso und spricht für die Identifizierung des dort Porträtierten als Michel Le Peletier de Saint-Fargeau. Sie liefert bei den Gemälden des Le Peletier und Jean-Paul Marats neue Aspekte ihrer Entstehung und Ikonographie.

RIASSUNTO

Il ritratto che raffigura l'artista zürighese Hans Jakob Oeri è uno dei rari ritratti di Jacques-Louis David risalenti agli anni di transizione tra il Consolato e il primo Impero, e probabilmente fu la prima opera che egli dipinse e firmò come Premier peintre de l'Empire. Le dimensioni del dipinto, il suo ricorso a modelli classici e la perfezione tecnica da una parte, la scelta del busto come forma espressiva, la posizione sociale della persona raffigurata, nonché lo sguardo diretto e insieme introverso di quest'ultima dall'altra, ne fanno un ritratto quasi ufficiale e allo stesso tempo molto intimo. L'opera si inserisce in un insieme di ritratti eseguiti da Jacques-Louis David – probabilmente su propria iniziativa – senza tralasciare i suoi incarichi di Stato, che raffigurano persone a lui vicine, riprese in modo riduttivo, in busti o ritratti di mezza figura e con un'espressione molto seria in viso. L'opera si fa notare per i suoi forti effetti di contrasto. La vistosa separazione delle due parti del viso, ottenuta con un gioco di ombre e luci, risulta essere una tecnica che l'artista ha applicato anche a diverse altre opere nell'intento di rafforzare il significato delle stesse. Fra queste vi è anche il ritratto del fanciullo conservato al Museo Puskin, un dipinto che deve essere datato in prossimità del ritratto di Oeri. Questo gioco di ombre e di luci è infine presente anche nel disegno Louvre R.F. 5200 verso, eseguito da David, e depone in favore dell'ipotesi che identifica in Michel Le Peletier de Saint-Fargeau il personaggio ivi ritratto. Detta tesi rivela così nuovi aspetti riguardo alla realizzazione e all'iconografia dei dipinti che raffigurano sia Le Peletier che Jean-Paul Marat.

RÉSUMÉ

La peinture représentant l'artiste zurichois Hans Jakob Oeri est l'un des rares portraits de Jacques-Louis David de l'époque de transition entre Consulat et Premier Empire, et probablement la première œuvre que l'artiste ait réalisée et signée comme Premier peintre de l'Empire. Les dimensions du tableau, la reprise de modèles classiques et le fini technique d'une part, le portrait de buste, la position sociale du modèle et son regard direct mais introverti d'autre part, en font un portrait quasi-officiel bien que très intime. Avec d'autres portraits, le peintre a réalisé un groupe représentant des personnes de son entourage dans une découpage réduite de buste ou de demi-figure et avec une expression grave. Le portrait de Hans Jakob Oeri offre de forts contrastes avec une frappante découpe du visage, moitié éclairé et moitié ombragé, se trouvant également dans d'autres œuvres de l'artiste; elle en renforce l'impact pictural. La date d'une de ces œuvres, du portrait de jeune homme du Musée Pouchkine, doit probablement être proche de celle du portrait de Hans Jakob Oeri. Cet éclairage, également présent dans le dessin de David, Louvre R.F. 5200 verso, confirme l'identification du représenté à Michel Le Peletier de Saint-Fargeau. Pour les peintures de Le Peletier et de Jean-Paul Marat il apporte de nouveaux aspects de leur réalisation et de leur iconographie.

SUMMARY

The painting of the Zurich artist Hans Jakob Oeri is one of the rare portraits by Jacques-Louis David dating from the transitional period between Consulate and First Empire and is most likely the first work painted and signed by him as Premier peintre de l'Empire. Its size, the technical execution and the use of classical models, combined with the choice of bust as portrait form for its subject, the sitter's social position and his direct yet introverted expression serve to give it the effect of an official but also intimate portrayal. It belongs to a body of work created by Jacques-Louis David parallel to his official commissions, probably painted on his own initiative. These were portraits of people he was acquainted with, presented in detailed format and portrayed with serious facial expression. The painting of Hans Jakob Oeri displays strongly contrasting effects. The conspicuous division between light and shade in the facial representation is a common characteristic found in several of the artist's works and reinforces the visual impact of the subject. One of these is the portrait of a young man in the Pushkin Museum, probably painted around the same time as the Hans Jakob Oeri picture. This use of light and shade is also found in Jacques-Louis David's drawing Louvre R.F. 5200 verso and confirms the identification of the subject represented there as Michel Le Peletier de Saint-Fargeau. In the case of the paintings of Le Peletier and Jean-Paul Marat it provides new insights in their origin and iconography.