

Peter Rautmann

## **Eugène Delacroix: Ausstellungen zum 200. Geburtstag des Künstlers in Frankreich.**

Einblicke in den Prozeß künstlerischer Arbeit. Realitäten, Defizite und Möglichkeiten.

»Qu'est-ce que Delacroix?« – »Was ist Delacroix? Was war seine Rolle, seine Sendung in dieser Welt?« – so beginnt Charles Baudelaire seinen Gedenkartikel zum Tode Eugène Delacroix' im Jahr 1863.<sup>1</sup> Diese Fragen sind aktuell geblieben. Konnte Baudelaire resümierend und rückblickend nach der Rolle Delacroix' in der Kunst fragen, so ist man nun neugierig darauf, ob in der Akzentuierung der letztjährigen Ausstellungen zu seinem 200. Geburtstag, in der Zusammenstellung der präsentierten Bilder eine veränderte, neue Sicht seiner Kunst erscheint und mit welchen Aspekten seines Werkes die Ausstellungsmacher diese einzulösen suchen.

Genügte 1963, einhundert Jahre nach dem Todesjahr, eine große Retrospektive im Louvre, um das Gesamtwerk anhand der großen Bilder und Bildentwürfe vorzuführen, wurde dieser Versuch anhand seiner Ölskizzen und kleineren Bilder nochmals 1987-88 in der Delacroix-Ausstellung in Zürich und Frankfurt, sowie seiner Papierarbeiten in Frankfurt unternommen<sup>2</sup>, so sah sich der Besucher im Jahr 1998 mit einer Vielzahl von größeren und kleineren Ausstellungen konfrontiert: vier Ausstellungen allein in Paris<sup>3</sup>, ebenfalls vier in anderen Teilen Frankreichs<sup>4</sup>: Das Werk ist aufgesplittert, und es bedürfte eines mehrtägigen Parcours, um auch nur die wichtigsten wahrzunehmen. Bedeutet die Vielzahl der Ausstellungen auch eine Vielzahl von Antworten?

Legte die Ausstellung »Les dernières années« im Grand Palais den Schwerpunkt auf die letzten fünfzehn Jahre seines Lebens nach 1848, wobei den Kern kleinformatige Bilder (mit Schwerpunkt aus nichtfranzösischen Sammlungen) bildeten, so gab diejenige der Bibliothèque nationale – »Delacroix, le trait romantique« - dagegen einen Überblick über das Gesamtwerk, konzentrierte sich aber auf die Druckgrafik, Zeichnungen, Aquarelle und Fotografie, also die Malerei ergänzende Bereiche. Die Ausstellung in Rouen steuerte das Frühwerk bis zur Marokkoreise 1832 bei, wobei ein Vergleich mit der Kunst Géricaults einbezogen wurde, der sich, trotz aller Bedeutung, wohl mehr der Lokalsituation verdankt – Géricault wurde in Rouen geboren –, denn in seiner Ausschließlichkeit die Genese der Kunst Delacroix' ausreichend beleuchten kann. Alle anderen Ausstellungen behandelten Sonderaspekte: Das Musée des Beaux-Arts in Tours beteiligte sich mit einer kleinen Ausstellung, davon profitierend, daß in der Touraine der ältere Bruder Charles gelebt hatte, das Musée Condé in Chantilly vor den Toren von Paris wie das Musée de Bayonne ganz im Süden von Frankreich zeigten ihren eigenen Besitz, wie übrigens auch die Bremer Kunsthalle, die die größte Delacroix-Sammlung in Deutschland besitzt und als einziges deutsches Museum das Jubiläum mittels einer Ausstellung feierte.<sup>5</sup> Das Musée Delacroix in Paris (das zum Museum umgebaute letzte Atelier Delacroix' an der rue de Furstenberg) widmete sich der Beziehung von Delacroix zu Frédéric Villot. Ende des Jahres folgte noch eine Ausstellung in Versailles, in der das in der »Galerie des Batailles« hängende Historienbild der »Schlacht von Taillebourg« im Mittelpunkt stand.

Der Überblick zeigt, daß die großen Historienbilder des Louvre ausgespart waren. Der Louvre konnte nach einer langen Restaurierungsphase mit einer neuen Präsentation der den Ruhm Delacroix' begründenden Bilder aufwarten: Das »Massaker von Chios«, der »Tod des Sardanapal«, die »Freiheit auf den Barrikaden«. Die Abwesenheit dieser und anderer großen Bilder in den Ausstellungen veranlaßte eine Zeitung in Paris zu einer großen Bildreportage mit der polemischen Überschrift: »L'Expo que vous ne verrez jamais.«<sup>6</sup> Die Louvre-Präsentation mußte umso mehr den Charakter einer konkurrierenden Ausstellung annehmen, da in der Konstellation der neuen Hängung Delacroix' künstlerische Auseinandersetzung mit der unmittelbar vorausgehenden, bzw. zeitgleichen französischen Kunst deutlicher als je zuvor wird - so der Zusammenhang der Reiterbildnisse von Géricault - »L'officier blessé« - und Gros - »Murat, le Roi de Naples« - mit Delacroix' »Massaker von Chios« (insbesondere das Motiv des türkischen Reiters) wie seine Auseinandersetzung mit den napoleonischen Schlachtenbildern von Gros, deren Studium er sich von ihm erbat, als diese in der Restaurationszeit nicht öffentlich zugänglich waren: Unübersehbar die ästhetische Nähe zwischen den sterbenden Soldaten in den »Pestkranken von Jaffa« wie der »Schlacht von Eylau« und den sterbenden Griechen des »Massaker von Chios«, während zu Bildern der zeitgenössischen Romantik, bei verwandter Thematik (so von Ary Scheffer, »Les femmes souliotes«, 1827 oder Eugène Devéria, »Naissance d'Henri IV«, 1827) eher die Differenzen deutlich werden.

### *Das Doppelporträt George Sand – Frédéric Chopin*

Der Louvre steuerte darüberhinaus in seiner Abteilung der kleinformatigen Bilder des 19. Jahrhunderts eine kleine Ausstellung über das Doppelporträt George Sand – Frédéric Chopin bei. Dieses unfertig gebliebene Bild aus der Anfangsphase der Beziehung des Komponisten und der Schriftstellerin von 1838 wurde nach dem Tod Delacroix' zerschnitten: Das Porträt von George Sand ist heute in der Ordrupgaardssamlingen in Kopenhagen zu sehen, dasjenige von Chopin im Louvre. Eine erhalten gebliebene Zeichnung des Gesamtentwurfs zeigt den beabsichtigten Zusammenhang. In direkter Konfrontation konnte man so den bildnerischen Grundgedanken Delacroix' studieren. Die Schwierigkeit – vielleicht auch ein Grund der Nichtvollendung – scheint in dem anvisierten Doppelcharakter des Bildes bestanden zu haben: Neben der porträthaften, individuellen Erfassung der beiden Personen und ihrer Beziehung auch eine Allegorie des künstlerisch-kreativen Arbeitsprozesses mit der Bedeutung von Literatur und Musik für seine Malerei zu entwerfen. Solcher wechselseitiger Zusammenhang führt mitten ins Zentrum von Delacroix' Kunstauffassung. Während in seinen Bildthemen das Anregungspotential durch die europäische Literatur (Goethe, Byron, Walter Scott, Dante, Shakespeare) offensichtlich ist und auch immer wieder betont wird, ist die Rolle der Musik als abstrakter Kunst zwar weit weniger offensichtlich, aber dennoch nicht weniger wichtig: Ihre Bedeutung liegt für ihn in einer Analogie von Farben und Tönen. Eine Untersuchung des Zusammenhangs von Klangfarbe und Farbklang (*le son et le ton*) ist aufschlußreich für das Verständnis seiner Kunst. George Sand hat in der Niederschrift einer diesbezüglichen zeitgenössischen Diskussion uns einen wichtigen Grundlagentext übermittelt: In ihm ent-

wirft Delacroix seine Theorie farbiger Reflexe und verknüpft sie – von auditiven Reflexen sprechend – mit einer Theorie der Akkorde in der Musik.<sup>7</sup>

Diese kleine Ausstellung über das Doppelporträt konnte somit eine Grundidee beleuchten, die in den anderen großen Ausstellungen ausgebreitet war, ohne daß immer alle Konsequenzen daraus gezogen wurden: Die Abwesenheit der großen Bilder lenkte, in der Konzentration auf Zeichnungen, Aquarelle, vorbereitende Ölskizzen und bildnerische Variationsketten, den Blick auf den künstlerischen Arbeitsprozeß selbst.

### *Grand Palais: Das Spätwerk. Das Prinzip der Variation.*

Den Blick auf das Spätwerk zu lenken und diese Periode mit dem Revolutionsjahr 1848 beginnen zu lassen, erscheint logisch: Die bildnerische Produktion wie die schriftlichen Äußerungen von 1848 offenbaren, im Unterschied zu 1830, die Distanz zum Revolutionsgeschehen: Delacroix zieht sich in sein Landhaus nach Champrosay südlich von Paris zurück und beginnt mit großformatigen Blumenbildern; darüberhinaus zeigt die Wiederaufnahme seines Journals 1847 sein wiedererwachtes Interesse an schriftlicher Reflexion über seine Zeit und seine Kunst, kulminierend in dem Versuch, ein »dictionnaire des Beaux-Arts« zu verfassen. Die Ausstellung führte eindrücklich das beherrschende künstlerische Prinzip jener Jahre vor: das der Variation. Einzelne Themen werden in Wiederholungen und ganzen Serien erprobt, von früheren Arbeiten Varianten, meist im kleineren Maßstab, erarbeitet. Ein Thema kann auf diese Weise in seinem Interpretationsspielraum ausgelotet werden. Zu Variationen kommt es in allen thematischen Bereichen – bei Bildthemen aus der Literatur (Hamlet und Horatio auf dem Friedhof, Die Braut des Abydos), der Geschichte (Der Einzug der Kreuzfahrer in Konstantinopel), des Mythos (Medea), der Religion (Christus am Kreuz, Christus auf dem See Genezareth) und bei den Jagd- und Blumenbildern. Hauptwerke der frühen und mittleren Periode werden in ihrer Thematik und Gestaltung aufgegriffen und einer künstlerischen Veränderung unterzogen. So sind der Farbteppich und die positivere Grundstimmung in der ersten Fassung der »Frauen von Algier« von 1834 in der Variation von 1847/49 einem farbigen Höhlenraum gewichen, der beispielsweise auch die zweite Fassung des »Tasso« bestimmt. Leider war in der Ausstellung an solchen Nahtstellen der künstlerischen Produktion nicht die zeitliche Marge von 1848 durchbrochen worden, so daß erst für den Delacroix- und Louvre-Kenner sich solche Vergleiche einstellen.

Die Serie »Christus auf dem See Genezareth« (Abb. 1) bildete wohl den absoluten Höhepunkt der Ausstellung und den Kern dessen, was mit dem Prinzip der Variation umrissen werden kann. Es entstanden mindestens zehn Variationen, wobei die sechs von Delacroix selbst stammenden in Paris zu sehen waren. Von der ersten radikalen Ölskizze (Kansas City) über die differenzierteren und größeren der ersten Periode um 1841 bis zu denen des zweiten Schwerpunkts mehr als zehn Jahre später 1853/54 ließen sich im direkten Vergleich die Klärung, Erweiterung und Vertiefung des thematischen Ausgangsgedankens durch Modifizierung der Farbigkeit studieren. Schritt für Schritt dehnte sich die Grünpalette aus, die zuletzt den gesamten gegenständlichen Vorwurf – Meer, Gebirge und Himmelszone – erfaßte, begleitet und kontrastiert vom Grundfarbendreiklang in Rot, Blau und Gelb. Gegenläufig zur



1 Delacroix, Christus auf dem See Genezareth, New York, The Metropolitan Museum of Art, um 1853.

Hauptgruppe der Bilder erweitert Delacroix in der späten Phase nochmals das Motiv, wechselt die Fahrtrichtung des Bootes und sogar die Farbe: ein ockerfarbiges Meerbild wird ausprobiert. An der Bildserie läßt sich aus der Nähe nachvollziehen, wie die Farbe zum primären Ausdrucksträger wird: Nach van Gogh spricht die »Christusbarke« »gerade durch die Farbe eine symbolische Sprache.«<sup>8</sup>

Von den »See Genezareth«-Bildern kann man eine Brücke zu den frühen Werkphasen schlagen. Denn das Thema der Gefährdung und Selbstbehauptung des einzelnen, entwickelt am Motiv des sturmumbrandeten Bootes, ist ein Schlüsselthema Delacroix' – vom ersten Hauptwerk der »Dantebarke« von 1822 an über den »Schiffbruch des Don Juan« 1840 bis zu diesen späten »See Genezareth«-Variationen – und zugleich ein Jahrhundertthema, wie sich an Géricaults »Floß der Medusa«, Friedrichs »Eismeer« und Turners Meersturmbildern, und wieder an Beckmanns »Untergang der Titanic« am Beginn des 20. Jahrhunderts zeigt. Spezifisch für das Spätwerk ist der Zusammenhang des Primats der Farbe bei gleichzeitiger literarisch-religiöser Aufladung. Das Thema einer anderen geistigen Realität wird an die Region des Unbewußten (der schlafende Christus) gebunden, die allein eine Erneuerung verspricht, wenn sie nicht in noch größere Alpträume führt, wie die zweite Version des »Tasso« signalisiert. Goyas Setzen auf die Phantasietätigkeit des Künstlers, so eindrucklich in seinem berühmten Capricho 43 »Der Schlaf/Traum der Vernunft gebiert Ungeheuer« als Leitstern erhoben und von Delacroix nachhaltig in seiner Frühzeit rezipiert<sup>9</sup>, bleibt auch in seinem Spätwerk Orientierungspunkt.

#### *Musée Delacroix: »Delacroix und Villot – Der Roman einer Freundschaft«*

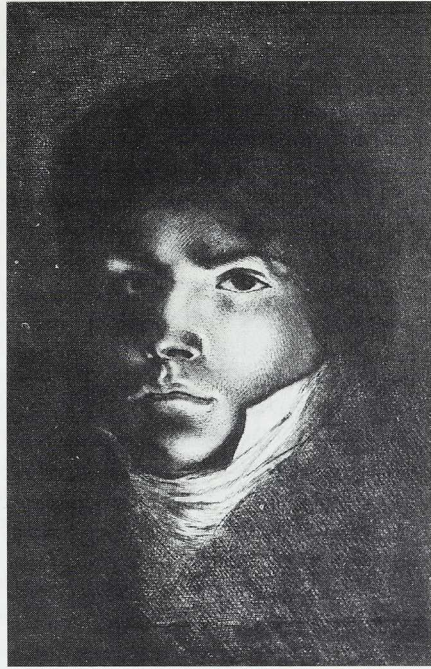
Einen Schwerpunkt dieser Ausstellung nahmen Tuschzeichnungen, Pastelle, die frühe Ölskizze und zwei Repliken zu dem Hauptwerk der zwanziger Jahre, dem »Tod des Sardanapal«, ein – wohl deswegen, weil eine der Repliken ein Kopie Villots

nach der verkleinerten, 1844 entstandenen Version von Delacroix ist. So entstand eine aufschlußreiche Bildkonstellation, die den Entstehungsprozeß sichtbar machte, in dem noch das Nächtlich-Dunkle gegenüber dem Rotmanifest des Bildes die Oberhand besaß. Allerdings blieb das eigentliche Großwerk mit seiner zwiespältigen Thematik von Erotik und patriarchaler Gewalt und Macht, seinem Propagieren eines reflexiven, unkriegerischen Helden als Antihelden zu den Kriegsheroen der Napoleonischen Phase und mit seinem, im Verzicht auf den Perspektivraum, völlig neuen Farbraumdenken ausgespart. Einzigartig wäre die Konstellation gewesen, hätte man sich entschlossen, eine kleine Kabinettausstellung neben dem Großbild des Louvre zu installieren: dann wäre auch erst das Großbild als Ruine der ursprünglichen Farbkonstellation sichtbar geworden, denn bereits Delacroix beklagte den schlechten Erhaltungszustand des Bildes und mußte es restaurieren. Der Vergleich hätte näher die Farbverluste vor Augen geführt – wie etwa die der Grüntöne, die heute noch in der späten Replik wie der Fassung von Villot gut sichtbar sind. Delacroix hatte das Rotmanifest überall noch durch gegenläufige, komplementäre Grünakzente zu steigern gewußt. So wurde eine einmalige Chance einer vollständigen Zusammenführung des »Sardanapal«-Ensembles – Delacroix' Replik ist heute im Besitz des Philadelphia Museum of Art – vergeben.

Der zweite Schwerpunkt der Ausstellung, – die Beziehung von Delacroix und Villot – erschloß wichtige Teilantworten für die Frage nach der bildnerischen Themenfindung des Künstlers. Der Kunsthistoriker Frédéric Villot war zwischen 1848 und 1861 Leiter der Gemäldeabteilung des Louvre; ihm verdankte Delacroix wohl vor allem den Auftrag für die Apollo-Galerie. Darüberhinaus war er Sammler (nicht zuletzt auch von Delacroix-Werken), Besitzer einer großen Bibliothek und selbst begabter Amateur-Maler und Radierer. Bildnerische und literarische Dokumente ihrer Beziehung wurden gezeigt, deren zeitweilige Intensität, trotz späterer Entfremdung, nicht hoch genug einzuschätzen ist. Aus vielen Gesprächen zog Delacroix Anregungen für seine historischen Bildprogramme, insbesondere der Wandbilder der vierziger Jahre, wobei er sich sowohl der Bibliothek wie der grafischen Sammlung Villots bediente. Villot radierte in den vierziger Jahren Delacroix' frühes Selbstporträt (Abb. 2). In ihm gelingt mit dem Wechsel von Belichtung und Verschattung in dessen Gesicht eine eindrucksvolle Interpretation des Künstlers, die Innen- und Außen-sicht, nächtliche Phantasiewelt und Imagination mit der Genauigkeit äußerer Beobachtung zu verbinden weiß. So dominiert aus der Sicht des Zeitgenossen Villot das Nächtlich-Dunkle auch in der zweiten Schaffenshälfte des Künstlers.

### *Bibliothèque nationale: »Delacroix – Der romantische Strich«*

In der Chance, den künstlerischen Entstehungsprozeß selbst ins Bild zu setzen und damit die künstlerische Phantasietätigkeit von Delacroix transparenter werden zu lassen, ging die Ausstellung der Bibliothèque nationale am weitesten. In der Vorbereitung der Ausstellung scheint es Schwierigkeiten in der Abstimmung zwischen den Museen gegeben zu haben. Bei dem »Medea«-Komplex beispielsweise war die Konfrontation von vorbereitender Ölskizze und Werk auf die Replik von 1862 beschränkt, während das Hauptbild von 1838, von George Sand gerühmt, unausleihbar in Lille verblieb (obwohl es 1993 in der Ausstellung »Revolution and Tradition in



2 Frédéric Villot, Delacroix, nach dem Selbstporträt um 1818, 1847.

French Art« in London zu sehen war). Das Nebeneinander von Primärfassung und Replik wäre auch deswegen spannend gewesen, da Delacroix nach seinem eigenen Zeugnis die Replik des Louvre aus der Erinnerung, ohne das Original vor Augen zu haben, anfertigte. Die erstaunliche Nähe zur ersten Fassung zeigte sein großes Vermögen an innerer bildlicher Vorstellung, das er durch lebenslanges Zeichnen aus der Erinnerung trainierte – der zeitliche und räumliche Abstand zum Gesehenen ist ihm dabei willkommenes Barometer zur Trennung des Wichtigen vom Unwichtigen. Hierin stimmt er mit Baudelaire überein, nach dem »alle guten und wahren Zeichner nach dem Bild in ihrem Kopf, und nicht nach der Natur« zeichnen.<sup>10</sup> Auch den Fundus der »Medea«-Zeichnungen konnte man nicht in Paris, sondern erst in Rouen sehen: dort ließ sich verfolgen, wie Delacroix im Wechsel von Körperhaltung und Blickrichtung nach einer Steigerung des Ausdrucks von Flucht und Ausweglosigkeit suchte; im rückwärts gewendeten Blick Medeas fällt dem Betrachter die Rolle der imaginierenden Vergegenwärtigung der Verfolger zu. Produktiv in der Bibliotheksausstellung war die Einfügung zeitgenössischer Druckgrafik nach dem Original, im Fall der »Medea« von Émile Lassalle. Delacroix überwachte den grafischen Prozeß der Wiedergabe sorgfältig.<sup>11</sup> Delacroix mußte um so mehr Wert auf die Arbeit der Druckgrafiker legen, da mit der Interpretation seiner Werke in Schwarz-Weiß-Grafiken ja deren Kenntnis in überregionaler Hinsicht weitgehend verbunden war; erst in den fünfziger Jahren tritt zunehmend auch die Fotografie hinzu.

Die eigentliche Domäne der Ausstellung war die Ausbreitung des reichen druckgrafischen Bestandes der Bibliothèque nationale, insbesondere die Faust-Illustrationen. Sie zeigen eindrucksvoll, wie sich Delacroix das neue druckgrafische Medium der Lithografie mit ihren zeichnerischen Möglichkeiten aneignete. Die Wiedergabe unterschiedlicher Druck- und Strichschwärzen mußte seinem grafischen Raundenken und seiner Neuinterpretation des Stoffes entgegenkommen: Der Schwarz-Raum wird zum Äquivalent des Nächtlichen und Mephisto, nicht Faust, zum Handlungsträger. Ausgestellt waren auch die Zwischenzustände, in denen neben dem zentralen Hauptblatt Randzeichnungen zu sehen waren, die später im Endzustand und der Buchausgabe getilgt wurden. Gerade diese belegen das assoziative Vorgehen von Delacroix eindrucklich. In einem Blatt wie dem »Duell zwischen Faust und Valentin« (Abb. 3) erprobt Delacroix in den Randzeichnungen seine motivlichen und ästhetischen Mittel und spitzt den Grundgedanken des Themas auf einen entscheidenden Aspekt, die Schärfe des Degens, zu.

Noch nachdrücklicher führen das neue Raundenken die vorbereitenden braunen Tuschezeichnungen vor. In »Faust und Wagner in der Landschaft sitzend und diskutierend« baut sich der Bildraum allein aus Helligkeits- und Dunkelgraden transparenter Flächen auf, und es entsteht ein unauslotbarer, nicht meßbarer Tiefenraum, in dem die Figuren zu Kristallisationen, Knotenpunkten der Dunkel- und



3 Delacroix, Faust-Illustration: Duell zwischen Faust und Valentin, Lithographie, 1827.

Phantasieräume («Walpurgisnacht«, «Hexensabbat») werden. Überhaupt ermöglicht ihm die von dem englischen Künstler Bonington übermittelte Aquarelltechnik eine zusammenfassende, abstrahierende Arbeitsweise, wie sie vor allem in den Landschaftsaquarellen der Ausstellung deutlich wird.

Wie sehr er vom Raum her denkt, wird bereits deutlich in den Zeichnungen – sei es in den Linienfolgen, die Bewegungsabläufe im Raum fixieren, sei es im Primat des Umrums, wenn beispielsweise in einer Zeichnung nach Rubens der tote Christus ganz von seinen Umrissen (mit Feder und Pinsel) her gezeichnet ist, der eigentliche Körper dagegen nahezu ausgespart bleibt.<sup>12</sup>

Die Praxis permanenter zeichnerischer Übung belegte auch eine aufgeschlagene Doppelseite seines Journals aus der Spätzeit (19. Oktober 1857), auf der neben dem Text eine Zeichnung von Bäumen erscheint. In dieser Periode benutzt Delacroix zunehmend sein Schreibjournal als Skizzenbuch. Dieser Komplex seiner Arbeit ist nahezu unpubliziert. Eine Veröffentlichung würde ein Kompendium zeichnerischer Möglichkeiten, von zeichenhafter Kurzschrift bis, in den späten Jahren, Schilderungen von Natureindrücken, vorführen und in der Nachbarschaft zu den Texten eine wechselseitige Erhellung gestatten. Leider brachte das Jubiläumsjahr keinen Fortschritt in der textkritischen und kommentierten Fassung dieses wichtigen schriftlichen Dokuments. Lediglich ein unverbesserter Wiederabdruck der einbändigen Ausgabe von 1981 erfolgte. Dringend erforderlich bleibt eine neue kritische Ausgabe des Journals, einschließlich des Abdrucks der Zeichnungen, wie der vollständigen Dokumentation der eingblendeten Texte aus Zeitungen und Revuen, die in den bisherigen Ausgaben nur verkürzt aufgenommen wurden.

Für die Kenntnis des künstlerischen Arbeitsprozesses ist bedeutsam, daß wohl erstmalig das Delacroix-Album mit Fotografien, das er in den fünfziger Jahren in Zusammenarbeit mit dem Fotografen Eugène Durieu (und wohl auch anderen) erstellte, vollständig ausgestellt war: Das Album mit Modellen in klassischen Akademiemenutzte Delacroix als Modellersatz. Fotografie ist ihm Hilfsmittel und Ausgangspunkt im künstlerischen Arbeitsprozeß. Auch an dieser Stelle hätte sich angeboten, durch direkte Konfrontation mit Bildern – z.B. die »Odalisque« aus der Sammlung Niarchos – einen engen Vergleich und damit eine Beurteilung der bildnerischen Umgestaltung zu ermöglichen.

### *Rouen: »La naissance d'un nouveau romantisme*

Von der Ausstellung in der Bibliothèque nationale kommend, ließen sich in Rouen im Musée des Beaux-Arts Ergänzungen zu dem dort ausgebreiteten Material finden, vor allem im Bereich der Zeichnung. Insgesamt ist in den Zeichnungen und vor allem den Aquarellen wiederum gut zu beobachten, wie Delacroix sich seine Mittel für eine unter dem Primat der Imagination stehenden Arbeitsweise erschließt: eine, die in Farb-, nicht Perspektivräumen denkt, die sich mit Andeutungen begnügt, um die Assoziationsfähigkeit des Betrachters zu steigern. Vorbildlich ist in dieser Hinsicht die Tuschzeichnung »Erlkönig« (Kat. Nr. 43, Abb. 4); in ihr genügt der flächige Umriss bzw. die Aussparung eines Teils der Blattfläche, um das unfaßbare Geistwesen, das als Angst im Nacken des Kindes nistet, anzudeuten.





4 Delacroix, Erlkönig, Feder und braune Tusche und Pinsel.

Während jedoch die Ausstellung der Bibliothèque nationale einen Längsschnitt wagte, stellte diejenige in Rouen insofern ein Pendant zu derjenigen des Grand Palais dar, als sie die erste Lebenshälfte bis 1832 umfaßte und mit dem Titel die Vergegenwärtigung der Geburt einer neuen Romantik versprach. Hierfür tritt vor allem die Auseinandersetzung mit dem nur wenige Jahre älteren Géricault und dessen gleichwohl vorbildhaften Werk ein. Wird einerseits im Vergleich der thematische Zusammenhang sichtbar: der Orient, die Literatur (Byron), die zeitgenössische Thematik (hier das »Floß der Medusa«, dort das »Massaker von Chios«), sowie das Interesse am neuen Medium der Lithografie, so doch gleichzeitig auch die Unterschiede: wo die zeitgenössische Thematik bei Géricault überwiegt – beispielsweise die verwundeten Soldaten des Rußlandfeldzugs –, dort dominiert bei Delacroix der literarische Aspekt. Vor allem wird im Kontrast zu Géricault die Dominanz des Dunklen, Schwarzen, der Phantastik deutlich, das literarisch-imaginative Weiter-spinnen erst eigentlich sichtbar. Das Interesse von Delacroix an Grenzbereichen des Bewußtseins wie Schlaf, Traum, Wahn, Irrsinn, jenseits der Rationalität des Tages, kann sich andererseits auch bereits auf Géricault und seine Porträtserie von psychisch Kranken berufen. Ein Schlüsselvergleich in dieser Hinsicht bildet die Gegenüberstellung des im Umkreis des »Massaker von Chios« entstandenen »Kopfes einer alten Frau« von Delacroix (Museum von Orléans) und das Porträt einer wahnsinnigen Spielerin aus dem Louvre von Géricault. Delacroix hat sich mit Extremausdrücken des Leidens und psychischer Situationen insbesondere in der Entstehungszeit des Massakerbildes auseinandergesetzt; hier wäre dann allerdings auch ein Hinweis auf Goya und seine Caprichos wichtig gewesen, die er sehr früh dank seiner Freund-

schaft zu den Brüdern Guillemardet, deren Vater zeitweilig französischer Botschafter in Spanien war, kennenlernte. Ferner fehlte der Hinweis auf die wichtige Rolle, die die englische Kunst bei der »Geburt« seines Farbdenkens spielte: Kein Hinweis auf die Aquarelle Boningtons; unsichtbar bleibt auch die Rolle der Landschaften John Constables mit ihrer Farbzerlegung und Stricheltechnik, das heißt, die europäische Verankerung seiner Kunst wurde weitgehend ausgeklammert – Delacroix blieb der französische, scheinbar im französischen Kontext allein verständliche Künstler.

### *Ungesehene Ausstellungen*

Ein schmerzliches Defizit der Jubiläumsausstellungen von 1998 war das Aussparen des großen Beitrags von Delacroix zur Wandmalerei des 19. Jahrhunderts, die Philippe Dagen in »Le Monde« zu der bissigen Bemerkung veranlaßte: »[...] le confort des élus passant avant la curiosité des citoyens.«<sup>13</sup> Der Öffentlichkeit zugänglich ist zwar das Deckengemälde »Apolls Kampf mit der Pythonschlange« in der Apollo-Galerie des Louvre, das im gegenwärtigen Erhaltungszustand eher als eine Ruine bezeichnet werden muß, vor der man nur noch ahnen kann, was beispielsweise Redon vor Augen hatte, als er sich zu seiner Apollo-Serie anregen ließ. So bleibt vor allem das Spätwerk in der Kirche Saint-Sulpice mit der den Heiligen Engeln gewidmeten Kapelle. Von ihrer Farbintensität und auflösenden Malweise, insbesondere von »Jakobs Kampf mit dem Engel«, ließen sich die Impressionisten anregen. Das Bild stellt sowohl Delacroix' Beitrag zur Landschaftsmalerei dar, wie es ebenso seine Antwort auf die Herausforderung durch den Realismus von Courbet – man denke nur an dessen »Ringer« von 1853 – ist. Dennoch: Es fehlt weitgehend der Zugang und damit die Kenntnis der Wandbilddekorationen in der heutigen Assemblée nationale und dem Palais du Luxembourg. Man muß drei Jahre, bis 1995 zurückgehen, um auf die Ausstellung in der Assemblée nationale anlässlich der Restaurierung des Thronsaals mit der Ausmalung Delacroix' zu stoßen, während dessen die neu erstrahlende Farbigekeit der Wand- und Deckenbilder sichtbar für ein größeres Publikum war. Die Ausmalung der benachbarten Bibliothek der Abgeordneten mit seiner Rezeption der Antike dürfte den meisten nur aus Abbildungen bekannt sein; dabei würde eine größere Kenntnis der beiden Hauptbilder, »Orpheus« und »Attila«, als einer Gegenüberstellung der beginnenden abendländischen Kultur und ihrer Zerstörung, von Paradies und Hölle, die dominierende Stellung Delacroix' in diesem Bereich schlagend herausstellen. Dieser Gegensatz und verwandte Vorstellungen wie Arkadien und Goldenes Zeitalter versus Hades und Unterwelt bilden entscheidende Kategorienpaare zum Verständnis der Kunst und Kultur des 19. Jahrhunderts, der auch die anderen Künste, wie die Musik (Jacques Offenbach, »Orpheus in der Unterwelt«, Berlioz, »Die Trojaner«) prägte.<sup>14</sup> Die Analyse der Wandbilder – einschließlich der Auswertung seines Journals – zeigt Delacroix' Zusammendenken von (künstlerischem) Fortschritt und (gesellschaftlicher) Skepsis.<sup>15</sup> Indem Delacroix in der Bibliothek der Abgeordneten in dem »Attila«-Bild die Zerstörung der antiken Kultur vor Augen rückt, als Warnung gegenwärtiger Barbarei, nimmt er auch bereits Walter Benjamins These vom Zusammenhang von Kultur und Barbarei aus dessen geschichtsphilosophischen Thesen vorweg, in denen dieser »Fortschritt und Katastrophe« als konfliktreiche Einheit sieht.<sup>16</sup> Delacroix' Bild handelt von diesem Kon-

flikt, und es evoziert heutige Bilder, wie die der zerstörten Bibliothek in der bosnischen Hauptstadt Sarajewo – ein Dokument der Barbarei.

Von diesen Wandbildern fällt auch ein Licht auf die skeptische Grundhaltung in den kleinformatigen Bildern der Spätzeit im Grand Palais. Dominant sind Todesbilder. Die neu hinzukommende biblische Thematik konzentriert sich auf die Passion – sei es die von Christus oder anderer christlicher Märtyrer wie dem Heiligen Stephanus. Dabei ist die Bibel primär Buch menschlicher Geschichte. Im Gewand der biblischen Thematik wird der menschlichen Gesellschaft das Urteil gesprochen: Der große, einzelne, an seine Mission glaubende Mensch (Stephanus) und Gott-Mensch (Christus) scheitern. Übrig bleibt die Klage, die Trauer, die Nacht. Die Welt hat sich verfinstert, real ist nur das Leiden, wie bereits Géricault schrieb. Die Farbe – ob Dunkel- oder Rottöne – wird zur Trauerfarbe. Die Todesbilder variieren ein Thema: Sie sind Sequenzen einer Totenmesse, eines Requiems. Der ausgesparte thematische Hauptteil seines Werkes macht deutlich, wie notwendig eine Aufarbeitung der Kunst Delacroix' ist, die beide Aspekte – künstlerische Radikalität in der Farbe und die Bedeutung der Themen – zusammensehen würde.

Die Dominanz des Spätwerks und seiner darin beschworenen Modernität machte eigentlich eine Ausstellung erforderlich, die genau diesem Thema sich widmen würde: »Delacroix und die Moderne«. Auszugehen wäre von der bildlichen Rezeption nach Werken Delacroix': Manet kopierte die »Dantebarke«, van Gogh ließ sich nach St. Rémy Drucke nach Werken von Delacroix schicken, um malen zu können; ein eigenes Kapitel käme Cézanne zu: dem »Medea«-Ensemble könnte ein wichtiges Blatt hinzugesellt werden (Zürich, Kunsthaus); ferner seine langanhaltenden Versuche, eine »Hommage an Delacroix« zu malen; die Impressionisten (Renoir) und Neoimpressionisten (Seurat, Signac) träten hinzu, dann Redon mit seinen Arbeiten zur »Apollo«-Decke. Es könnte sich um eine Ausstellung handeln, wie »Vincent van Gogh und die Moderne«, die 1990 in Essen, Museum Folkwang stattfand und die Bedeutung van Goghs für die Moderne um 1900 schlagend aufwies. So könnten einmal bildlich, und nicht immer nur in schriftlich-theoretischer Form, die Zusammenhänge vor Augen geführt werden. Und dies wäre erst das 19. Jahrhundert, zu schweigen von einer, die sich der Rezeption im 20. Jahrhundert widmen würde und von Matisse und Picasso bis in die aktuelle Kunstszene (Jeff Wall, Barbara Kruger, Jean-Luc Godard) reichen würde. Für eine solche Ausstellung müßte allerdings der vorherrschende monografische Rahmen der Jubiläumsausstellungen gespart werden.

## Anmerkungen

- 1 Charles Baudelaire: Eugène Delacroix. Werk und Leben. In: Charles Baudelaire, Sämtliche Werke, Bd. 7, Darmstadt 1992, S. 269.
- 2 Eugène Delacroix 1798-1863. Paris, Musée du Louvre; Eugène Delacroix. Zürich, Kunsthaus und Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut, 1987-88; Eugène Delacroix. Themen und Variationen. Arbeiten

auf Papier. Frankfurt am Main, Städel, 1987-1988.

- 3 Delacroix, Les dernières années, Grand Palais, Paris; Philadelphia Museum of Art, Philadelphia/USA, 1998-1999. Delacroix, Le trait romantique, Bibliothèque nationale, Paris. Delacroix et Villot, Le roman d'une amitié, musée Eugène Delacroix, Paris. Frédéric Chopin et George Sand à nouveau

- réunis, musée du Louvre, Paris (= Delacroix, Le doubleportrait).
- 4 Delacroix dans les collections du musée Condé, château de Chantilly. Delacroix dans la collection du musée de Bayonne, Bayonne. Delacroix, La naissance d'un nouveau romantisme, musée des Beaux-Arts, Rouen. Delacroix en Touraine, musée des Beaux-Arts, Tours.
  - 5 Eugène Delacroix: Orientalische Impressionen. Kunsthalle Bremen. Der Katalog ist zugleich Bestandskatalog (Verzeichnis sämtlicher Gemälde, Handzeichnungen, druckgrafischer Blätter und Autografen).
  - 6 »L'Expo que vous ne verrez jamais« (Die Ausstellung, die sie niemals sehen werden). In: L'Événement du jeudi (Hebdo). Paris, 2/8 Avril 1998.
  - 7 George Sand: Impressions et Souvenirs. Paris 1873, S. 72-90.
  - 8 Brief 503, um den 6. 7. 1888. In: Als Mensch unter Menschen. Vincent van Gogh in seinen Briefen an den Bruder Theo. Bd.1, Berlin (Ost) 1980, S. 161.
  - 9 Siehe das erste Kapitel »Krise der Kunst und Geburt der Moderne« in meiner Monografie über Delacroix: Peter Rautmann: Eugène Delacroix. München 1997, S. 20-22.
  - 10 Charles Baudelaire: Der Maler des modernen Lebens. In: Baudelaire (wie Anm. 1): Bd. 5, 1989, S. 229.
  - 11 Siehe Delacroix. Le trait romantique. Ausstellungskatalog, Bibliothèque nationale de France, Paris 1998, S. 145.
  - 12 Delacroix (wie Anm. 11), Kat. Nr. 207, Abb. S. 26; ähnlich auch die Zeichnungen nach Goya, siehe Kat. Nr. 98, Abb. S. 27.
  - 13 Philippe Dagen, »Die Bequemlichkeit der Abgeordneten rangiert über die Wissensbegierde der Bürger«. In: Eugène Delacroix célébré dans l'abondance et la dispersion. Le Monde, 11. April 1998, S. 22.
  - 14 Dieser Aspekt ist weiter ausgeführt in: Peter Rautmann und Nicolas Schalz: Passagen. Kreuz- und Quergänge durch die Moderne. Regensburg 1998, S. 790-809.
  - 15 Vgl. Rautmann (wie Anm. 9), Kap. VIII: Zivilisation und Barbarei, insb. S. 250-253.
  - 16 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, insbes. These VII, IX, XI. In: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. I.2, Frankfurt am Main 1980, S. 696-699; siehe auch Walter Benjamin: Das Passagen-Werk. Konvolut N. In: Ebd., Bd. 5. 1, Frankfurt am Main 1982, S. 570-611, insb. S. 592.