

Bicentenaire de la naissance d'Eugène Delacroix

Ausstellungen in Paris, Chantilly und Rouen

Delacroix, les dernières années. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10. April-20. Juli 1998 (Katalog bearb. von A. Sérullaz, V. Pomarède, J. Rishel. Réunion des Musées Nationaux 1998. 407 S., zahlr. sw. und farb. Abb.). – *Delacroix. Le trait romantique.* Paris, Bibliothèque nationale de France (Galeries Mansart et Mazarine), 6. April-12. Juli 1998 (Katalog bearb. von B. Jobert, A. Sérullaz, S. Bobet, S. Aubenas. Bibl. nat. de France 1998. 160 S., zahlr. sw. und farb. Abb.). – *Delacroix et Villot. Le roman d'une amitié.* Paris, Musée national Eugène Delacroix, 9. April-31. Juli 1998 (Begleitheft ‚Le Petit Journal‘ bearb. von C. Adam, A. Sérullaz, V. Pomarède. Réunion des Mus. Nat. 1998. 15 S., zahlr. sw. Abb.). – *Eugène Delacroix dans les collections du Musée Condé à Chantilly.* Chantilly, Musée Condé, 8. April-20. Juli 1998 (Begleitheft *Le Musée Condé*, No. 54, bearb. von N. Garnier, A. Sérullaz, V. Pomarède. Mus. Condé 1998. 32 S., zahlr. sw. und farb. Abb.). – *Delacroix. La naissance d'un nouveau romantisme.* Rouen, Musée des Beaux-Arts, 4. April-15. Juli 1998 (Katalog bearb. von C. Pétry, L. Johnson, B. Jobert, V. Pomarède, S. Guégan, D. Bakhüys, R. Delage. Mus. des B.-A. Rouen und Réunion des Mus. Nat. 1998. 192 S., zahlr. sw. und farb. Abb.).

Nachdem bereits die hundertste Wiederkehr des Todestages von Delacroix im Jahr 1963 Anlaß für eine werkumfassende Ausstellung im Louvre geboten hatte, wurde 1998 mit nahezu demselben Aufwand der zweihundertste Geburtstag gefeiert. Unter dem Titel *Les dernières années* waren im Grand Palais 88 Bilder und 33 Zeichnungen aus der Zeit von 1848 bis 1863 versammelt. Begleitend zeigte die Bibliothèque Nationale, wie damals, neben ausgesuchten Gemälden eine reiche Auswahl an Original- und Druckgraphik. Das Musée Delacroix, im letzten Atelier des Künstlers untergebracht, dokumentierte die Freundschaft zwischen Delacroix und dem Multitalent Frédéric Villot. Chantilly präsentierte die Delacroix-Sammlung des Duc d'Aumale. Schließlich hatte man in Rouen vor 40 Gemälden und vielen Zeichnungen aus den ersten drei Schaffensjahrzehnten Gelegenheit, die am Spätwerk gewonnenen Eindrücke zu ergänzen. Von diesen Ereignissen wird im folgenden die Rede sein. Meist parallel hierzu fanden kleinere Ausstellungen in Saint-Maurice, Tours, Bayonne und Versailles statt. Der Bewunderer Delacroix' kam also durchaus auf seine Kosten, nicht zuletzt dank großzügiger

Leihgaben aus Übersee nach Paris und Rouen. Abgesehen von der aus solcher Fülle an Werken, Katalogen und Schauplätzen resultierenden »Zerstreutheit« (*Le Monde*, 11.4.1998) bedauerte man einen gewissen Autorenzentrismus der Publikationen. Trotzdem: Beweglichkeit des Besuchers und Bereitschaft zur Teilnahme an der Synthese einmal vorausgesetzt, hat Frankreich Delacroix eine seiner glanzvollen »célébrations nationales« gewidmet und, nach den Ausstellungen in Paris (1885, 1930, 1963) und Zürich (1986), die fünfte bedeutende Präsentation seines Werkes ausgerichtet.

Aufgrund des persönlicheren Charakters der Arbeiten auf Papier und des durchdachten Konzeptes empfahl sich die unter Leitung von Barthélémy Jobert konzipierte Ausstellung in der *Nationalbibliothek* als Einführung. Briefe, Fotos und Porträts vermittelten eine Vorstellung von der Person Delacroix in ihrem sozialen Umfeld. Glanzpunkt war das Selbstbildnis aus den Uffizien; die verschlossene, stolze Gestalt des Malers schien allerdings, in so direktem Gegenüber zur Türe, kein unbedingtes Willkommen auszusprechen (Nr. 14, das »Selbstbildnis als Ravenswood«, im Kat. S. 63

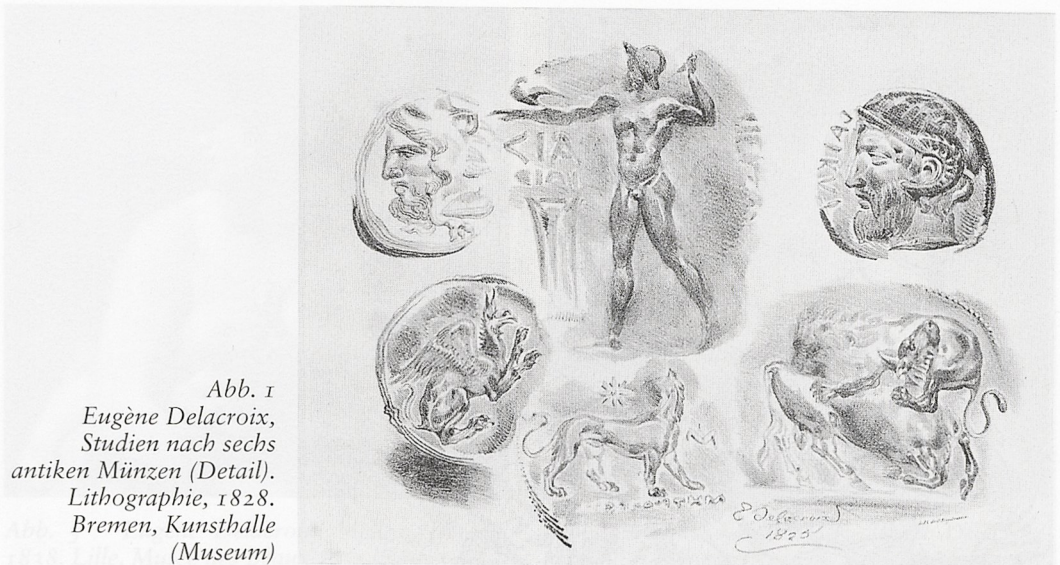


Abb. 1
Eugène Delacroix,
Studien nach sechs
antiken Münzen (Detail).
Lithographie, 1828.
Bremen, Kunsthalle
(Museum)

seitenverkehrt). Auf die Karikaturen, frühes »travail alimentaire«, folgten Zeichnungen und Lithographien nach antiken Münzen, die Delacroix im Original studiert und, in Form von Abgüssen, auch gesammelt hat (Abb. 1). Bereits 1855 sah Théophile Silvestre in diesen Blättern, die erst die Frankfurter Ausstellung *Arbeiten auf Papier* (1987) wieder nachdrücklich in unser Blickfeld gerückt hat, einen »Schlüssel zu seinem Werk«. Das erscheint nicht übertrieben, da Delacroix im Verlauf seiner Antikenstudien der frühen 20er Jahre zu der Einsicht kam, daß die Alten den Körper von bewegten Massen her begriffen hatten, daß also die »pédants du contour« (Prud'hon, 1846) in der Nachfolge Davids, die ihn zunehmend bedrängten, sich nicht uneingeschränkt auf die Antike berufen konnten. Seine anti-klassizistische Zeichnungsmethode des »prendre par les milieux« wurzelt hier. Ergänzend zum knappen Katalog sind in *Nowelles de l'Estampe* zwei aufschlußreiche Texte erschienen (No. 157, mars 1998, von J.-L. Gall u. D. Gérin).

Der nächste Saal versammelte nahezu vollständig die Illustrationen. Gewicht war auf frühe lithographische Abzüge gelegt, auf denen sich die Randzeichnungen

erhalten haben. Angesichts der vollkommen gelungenen Verbildlichung deutscher, dann englischer Stoffe fragte man sich, was Delacroix so konsequent daran gehindert haben mag, die Literatur seines Landes aufzugreifen. Eine erste Antwort hierauf gibt vielleicht Giraudoux, der den französischen Autoren jede »simultanéité avec la douleur« abspricht. Den Katastrophen des Lebens und der Geschichte hätten sie immer nur ihre Eloquenz entgegenzustellen gehabt, so daß es Betrachtungen über das Elend, jedoch keinen einzigen *Ausdruck* des Elends aus ihrer Feder gebe (*A propos de Charles-Louis Philippe*, 1937). Damit sind aber Delacroix' Kunst, insbesondere die religiösen Werke tragende Qualitäten angesprochen.

Zwei schöne Abteilungen waren dem Tiermaler sowie seinen orientalischen und landschaftlichen Motiven gewidmet. An sie schloß sich ein »Cabinet d'art graphique« an, in dem auf eingängige Weise die Techniken erläutert wurden, die Delacroix beherrscht hat. Als ein Beispiel für die Federzeichnung lag in einer Vitrine ein Skizzenbuch von 1820, aufgeschlagen bei einer bisher unbekanntem Studie für die »Barque de Dante« (Nr. 193, Bibl. Nat., kein Artikel). Das Dichterpaar steht, so wie es hier erscheint (Abb. 2), dem in Botticellis Zeichnungen zur *Divina Commedia* nahe: in welcher Ausgabe kann Delacroix sie kennengelernt haben?



Abb. 2
Eugène Delacroix, Dante und Virgil, Vorstudien zur Dantebarke (Detail aus einem Skizzenbuch). Federzeichnung, um 1821. Paris, Bibliothèque nationale (Bibl. nat.)

Neuland war mit einer Abteilung zu den Drucken nach Bildern Delacroix' betreten, hauptsächlich Lithographien der sog. »équipe de Bertauts«. Am stetigsten vermochte Adolphe Mouilleron den Maler zu beeindrucken (z. B. mit Nr. 227, »La mort de Valentin«, 1848). Zu keiner Zeit konnte sich ein Kupferstecher für Delacroix' Kunst begeistern, zu entscheiden habe diese Malerei sich, so 1853 der Kritiker Delaborde in einer klugen Analyse, »in einen Gegensatz zu den wesentlichen Bedingungen des Stiches« entwickelt (Kat., S. 43). Auch Delacroix' Einstellung blieb gespalten.

Um den Fortbestand mancher Bilder und um seinen Nachruhm besorgt, konnte er sich dennoch nie zu einem Auftrag an einen Graphiker durchringen. Zum einen befürchtete er »Korrekturen« (Kat., S. 47), wohl im Sinne der unermüdlich um angebliche Fehler in der Figurenzeichnung kreisenden Salonkritiken. Zum andern mißtraute auch er der Zeichenkunst dieser Leute: »Il me faut absolument un homme qui sache dessiner, non pas à la manière d'un prix de Rome«. Wo diese Voraussetzung nicht gegeben sei, da habe er »mehr als jeder andere zu verlieren«, schreibt



Abb. 3 Eugène Delacroix, *Medea* (Detail), 1838. Lille, Musée des Beaux-Arts (Réunion des musées nat.)



Abb. 4 Émile Lasalle, *Medea*, nach Delacroix (Detail). Lithographie, 1856. Paris, Musée Eugène Delacroix (Réunion des musées nat.)

er im Ärger über eine Radierung Bracquemonts an Champfleury (Kat., S. 47). Das wiederum hängt mit der subtilen, zuweilen gefährdeten Balance von Vollendung und Skizzenhaftigkeit, von stofflicher Bindung und koloristischer Befreiung in seinen Bildern zusammen. Unter dem Stichwort »réalisation« ist sie ein Hauptgegenstand seiner Reflexionen im *Journal*. (Auch zu den Drucken Ergänzendes in *Nouvelles d'Estampe* 1998.) – Wo nun ein Graphiker seine Aufmerksamkeit doch zu fesseln vermochte, da zeigte Delacroix sich engagiert. Bezeichnend ist die mit neuen Dokumenten vor Augen geführte Entstehungsgeschichte von Emile Lassalles Lithographie nach der erfolgreichen *Médée furieuse* (1838, Lille) im Jahre 1856. Lassalle fertigte zunächst eine große Zeichnung an, in die Delacroix Korrekturhinweise eingetragen hat (Nr. 245, zu klein reproduziert und ohne Transkription). Dem folgte ein Brief des Malers, der, nach großem Lob, weitere ausführliche Verbesserungsvorschläge enthält, im Gesicht etwa bleibe die Angst in Wut zu verwandeln (Kat., S. 144, ohne Datum). Lassalles Resultat, ein sauber gearbeiteter, samtiger Druck, erfaßt die Eleganz der Figur (Nr. 247),

domestiziert jedoch ihren Furor, so daß man in ihren Augen die Entschlossenheit zum Kindermord vergeblich sucht (Abb. 3, 4).

Auch hinsichtlich der Fotografie blieb die Haltung Delacroix' geteilt. Er hat sie unter der Voraussetzung großer Erfahrung seitens des Malers als Hilfsmittel im Schaffensprozeß geduldet und selbst genutzt. Man konnte das anhand mehrer Gegenüberstellungen von Aktfotos, die Eugène Durieu 1854 unter seiner Anleitung aufgenommen hat, und seinen Zeichnungen danach prüfen (im Katalog mangels Abbildungen kaum mehr möglich). Es fiel die Nüchternheit der Arrangements ins Auge; insofern ist Aubenas' Mitteilung aufschlußreich, Durieu habe, sobald er allein arbeitete, zeittypischere, aufwendigere Motive gewählt (Kat., S. 53). Für Delacroix blieben die Fotos zeitweiliger Modellersatz beim Studium der Anatomie; als »appui pour l'imagination« scheinen sie schon überbewertet (Kat., S. 54), dafür ist die Distanz zu den frei erfindenden Zeichnungen zu groß. In seiner Sorge um den Primat der Imagination ging Delacroix so weit, von Durieu die Verwendung der vom Glasnegativ überholten Calotypie zu verlangen, weil ihre Unschärfe dem Geist mehr Spielraum lasse (Kat., S. 52). Die Reproduktion seiner Werke scheint ihn nicht interessiert zu haben. Ausgiebig, mehr noch als der erklärte Fotofeind Baudelaire, hat er dafür die Porträtfotografie für sich bemüht. Auch dies dokumentierte die Ausstellung mit mehreren Beispielen und ermöglichte die Entdeckung, daß dem oben erwähnten Selbstbildnis die Léon Riesener zugeschriebene Daguerreotypie von 1842 zugrunde liegt (Nr. 10).

Wer im *Grand Palais* vor der »Lionne prête à s'élancer« (Nr. 132, 1863, Louvre) sich die frühen Großformate vergegenwärtigte, dem bot sich eine erstaunliche Spannweite und Konsequenz der stilistischen Entwicklung dar. Daß vier Jahrzehnte unermüdlichen Schaffens die zweite Blüte eines im letzten Jahrfünft entschieden sich absetzenden Spätwerkes hervorbrachten, widerlegt die tiefenpsychologischen Vorstöße mancher Zeitgenossen, die im Werk Delacroix' die »krampfhaft Anstrengung« eines kranken Talentes erkennen wollten (Gautier, *Über Baudelaire*, 1868). Die Bilder waren wieder thematisch gruppiert. Erst den letzten Raum füllte das eigentliche Spätwerk. Porträts fehlten ganz. Mit dem Verzicht auf eine Gesamtschau waren die berühmtesten »grandes machines« ausgeschlossen. In Paris – wohl weniger in Philadelphia – konnte man das positiv werten, da diese Bilder sowieso immer im Vordergrund stehen. Daß man die »dernières années« großzügig im Jahr 1848 beginnen ließ, brachte vor allem mehr Exponate, somit die Möglichkeit, sich dem Spätwerk vergleichend zu nähern. Wer den Anspruch im Titel ernstnahm, hätte sich trotzdem über mehr Konzentration, auch im Katalog, auf Delacroix' ultima maniera gefreut; ein »kluger, schlanker Essay in Bildern« (E. Beaucamp) zu diesem spannenden Thema konnte ihm als kühnere Alternative erscheinen.

Der erste Saal versammelte die Jagddarstellungen, im Zentrum die unerhört frei gemalte Ölskizze des Musée d'Orsay (Nr. 12, 1854) und das dazugehörige große Fragment der »Chasse aux lions« aus Bordeaux (Nr. 14, 1855), ein Bilderpaar, das prägnant Delacroix' Realisationsproblem illustriert, sein Bemühen, im Zuge der Vollendung so wenig wie möglich vom kostbaren Schwung des ersten Wurfs zu verlieren. Die späteren, kleineren Löwenjagden in Boston (Nr. 21, 1858) und Chicago (Nr. 23, 1861) zeigen denn auch exemplarisch, daß Delacroix' Arbeit auf die Entwicklung einer neuen Malweise gerichtet war, in der sich die Spannung zwischen Subjektivem (verleben-

digte peinture) und Objektivem (figürlich-plastische Differenzierung) aufheben und die Ölskizze als Vorstufe überspringen ließ. Auch für die Jagden war Rubens vorbildlich; im Katalog publiziert Johnson eine Zeichnung in Fécamp nach Bolswerts Stich der Münchner Löwenjagd (Abb. 5, Kat., S. 32). Umso mehr konnte Pomarèdes Hinweis überraschen, daß insbesondere für Delacroix' Protagonisten die radierten Jagden Rembrandts prägend waren (Kat., S. 81). Der schwerer faßbare Einfluß des Holländers ist noch nicht konsequent erforscht.

Im Katalog unterscheidet der Einleitungssatz zur »Inspiration littéraire« zwischen den vielen Autoren, die Delacroix als homme de lettre schätzte, und den wenigen, die im Maler »cet insatiable désir de produire« zu wecken vermochten (S. 201). Noch vor Dante, Tasso und Shakespeare führt Byron diese Gruppe an. Zwei Bilder zu *La mort de Lara* und drei zu *La fiancée d'Abydos* boten Gelegenheit zur Beobachtung des späten stilistischen Wandels. Der informationsreiche Katalog gibt zu dieser noch weitgehend offenen Frage, die die Themenstellung Spätwerk nun einmal zur Kernfrage machte, nur vereinzelte Hinweise. Auch im Anhang zur Maltechnik wird keine Koloritbetrachtung nachgeholt (D. Liot, S. 384ff.); Ernst Strauss taucht nicht auf in einer Bibliographie, die sich recht archaisch gibt, indem sie, vermutlich im Vertrauen auf Johnsons Corpus, die neuere Forschung weitgehend ausblendet, dafür unter Th. Gautier 18 Einträge bietet. Hier nur einige Beobachtungen vor den beiden Versionen des »Lara« (Nr. 80, 1848, Oberstdorf u. Nr. 81, 1858, Zürich): Zunächst ist die Landschaft vor allem Ausdrucksraum; die Farben sind gedämpft, hinter dem sterbenden Ritter dominieren durchlaufende Horizontalen. Physisches und seelisches Leiden bringt die beiden Figuren näher zueinander, wie überhaupt mehr innere Bewegtheit als äußere Bewegung herrscht. Dies kehrt die spätere Fassung mit der Wahl eines früheren Momentes der Erzählung um. Die Erregung



Abb. 5 Eugène Delacroix, Studien nach Rubens' Münchener Löwenjagd. Bleistiftzeichnung, um 1847. Fécamp, Musée Centre-des-Arts (Museum)

wird im seelischen Ausdruck allgemeiner. Die Figuren sind tiefer in den Bildraum gesetzt, dabei von einem höheren Blickpunkt aus gesehen, so daß nun, unterstützt vom Hochformat, mehr und gleichfalls unruhigere Landschaft zur Darstellung kommt. Die so gewonnene Fläche wird für eine höchstlebendige, einheitlicher strichelnde Pinselarbeit genutzt, die die ehemals ausgedehnteren Komplexe kräftiger Farben in ein vibrierendes Farbtongewebe zerlegt. Die erste Anregung zu dieser Technik der »touches« erhielt Delacroix bekanntlich um 1824 vor einer Landschaft Constables. Man kann solche Steigerung des Malerischen bei gleichzeitiger Verallgemeine-



Abb. 6 Eugène Delacroix, Tobias und der Engel. Federzeichnung, 1862. Paris, Privatbesitz (Réunion des musées nat.)

rung im Ausdruck durchaus als Distanzierung vom Romantischen verstehen. Der Weg führt zu Bildern wie »Ovide en exile« (Nr. 95, 1859, London), wo gemessen agierende Figuren im Vorder- und Mittelgrund einer großartigen Landschaft verteilt sind. Vereinfachung der Erzählung und Begrenzung der Figurenzahl bannen die Gefahr eines Verlustes an gestalterischer Dichte: In »Démosthène harangue les flots de la mer« (Nr. 97, 1859, Dublin) gehen die innere Anspannung der Figur, die Aufgewühltheit von Himmel und Meer glücklich mit der disziplinierten Erregung der pinsel-führenden Hand zusammen. Vor allem werden die Bilder heller; angesichts der erwähnten »Lionne prête à s'élançer« von 1863 (Nr. 132)

oder des »Tobie et l'ange«, des letzten vollendeten Bildes (Winterthur, Johnson Nr. 474), ist man versucht, von der Erfindung des Freiraumlichts im Atelier zu sprechen. Die Erforschung der zugrundeliegenden, komplexen Anwendung der Farbenlehre auf der Basis der *demi-teinte reflétée* ist noch nicht weit über Strauss (*Hell dunkel bei Delacroix*, 1964, in *Koloritgeschichtliche Untersuchungen*, 1983), fußend auf Signac (*D'Eugène Delacroix au Néoimpressionisme*, 1899), hinausgekommen.

Einen weiteren entscheidenden Anstoß zur Weiterentwicklung des Kolorits empfangt Delacroix 1832 auf seiner Marokko-Reise. Über »Cheveaux sortant de la mer«, ein noch 1860 von ihr inspiriertes Bild (Nr. 107, Washington) schreibt Burty: »Je ne crois pas que l'école impressionniste ait exécuté un morceau plus lumineux« (S. 262). Diese Darstellung, auch das frühere »Arabes en voyage« (Nr. 103, Providence), »Passage du gué« (Nr. 105, Paris) und »Camp arabe« (Nr. 138, Budapest), kann man als afrikanisches Genre bezeichnen, insofern Delacroix hier auf dramatische Zuspitzung des Geschehens verzichtet und ein selbstgenügsames Dasein entwirft. Zudem gehen alle Motive auf Szenen zurück, die er am Ort zeichnend oder schreibend festgehalten hat. Und doch sagt Sérullaz zu Recht: »l'imaginaire a fini par prendre définitivement le pas sur l'anecdote pittoresque« (S. 324). Auch hier ist es vor allem das veredelnde Kolorit, das diese Malerei wohltuend von der gleichzeitigen, deskriptiven Orientmode abrückt.

Zwei Abteilungen mit z. T. besonders dunklen, dramatischen, dem Betrachter zugekehrten religiösen Darstellungen bildeten den heimlichen Schwerpunkt dieser Ausstellung. In den abgedunkelten Räumen ließ leider das Scheinwerferlicht besonders in farbintensiven Bildern wie »Le bon Samaritain« (Nr. 109, um 1850, Privatsammlung) oder »La décollation de saint Jean-Baptiste« (Nr. 129, um 1857, Bern) die Lokalwerte gleichsam herauspringen, sodaß die Gemälde wie Diapositive wirk-

ten. Der Wahrnehmung einer ausgeprägten koloristischen Phase, eben der späten 40er und frühen 50er Jahre, stand diese Beleuchtung im Wege. Zum Beeindruckendsten in dieser Abteilung zählte das Nebeneinander der Fassungen des »Christ en croix« aus Baltimore (Nr. 120, 1846) und London (Nr. 123, 1853). Eine Würdigung von Delacroix' noch einmal vollkommen gelungener Vergegenwärtigung des Kreuzigungsthemas hätte übrigens den Anteil von Prud'hons spätem »Christ en croix« im Louvre (1822) mitzubedenken. Auch »Saint Etienne emmené par ses disciples« hat Delacroix mehrfach gemalt. Der Vergleich der dunklen und hochpathetischen Fassung von 1853 (Nr. 111, Arras) mit der kleineren, koloristisch weit vorangetriebenen von 1862 (Nr. 140, Birmingham) bekräftigte die vor den Bildern zu Byron festgehaltenen Beobachtungen; nur daß man vor religiösen Werken die Systematisierung von Farbwahl und Farbauftrag stärker als Verlust an Ausdrucksdichte empfand. Um diesen Preis konnte der späte Delacroix zu einer Leitfigur nachfolgender Koloristen werden. Die Aneinanderreihung schließlich von sechs Versionen des »Le Christ sur le lac de Génézareth« (Nr. 113-118) verdeutlichte erneut, daß Repliken bei ihm fast nie Wiederholungen sind, daß er außerdem – wie nach ihm Manet – eine neue Malelei bewegten Wassers erfunden hat, vor allem aber daß das Bild aus Kansas City abgeschrieben werden muß (Nr. 113): Die koloristische Grundhaltung stimmt nicht, der Farbauftrag besonders im Wasser und im Gewand wirkt plump, der Bug des Bootes ist verzeichnet, die Gruppe von Christus, aber auch das links unten fehlende entglittene Ruder machen deutlich, daß der Kopist die Erzählung nicht verstanden hat. (Johnson führt das Bild unter Nr. 451 als Original »crudly overpainted in parts«.)

Die Zeichnungen begleiteten auf höchstem Niveau die Gemälde auf der gesamten Ausstellungslinie. Da nur vereinzelt direkte Zusammenhänge bestanden, hätte man sie in

einem Saal abseits des Hauptverkehrsstroms präsentieren können. Nie zuvor waren die religiösen Zeichnungen aus dem Winter 1862 so klar als Werkgruppe zu erfahren — in der Ausstellung nur teilweise, im Katalog vollständig (Nr. 141-150) und sogar um ein unbekanntes Blatt aus Bukarest ergänzt (Nr. 149). Es sind fast alles Querformate annähernd einer Größe, mit ähnlicher Signatur und von einem ungewöhnlich freien und zugleich energischen Zeichenduktus (Abb. 6). Louis-Antoine Prat, der die Gruppe publiziert hat (*Drawing XIV*, 1992), erwähnt im Katalog Rembrandt (S. 330; so schon G. Busch in *Hinweis zur Kunst*, 1977, S. 77), der hier, wie so oft, hauptsächlich durch Blätter seiner Schüler Einfluß gewinnt. Wieviel Delacroix ihm verdankt, wie sich seine Modernität im Zeichnerischen präzisieren läßt, bleibt zu untersuchen. Über die »force de pantomime«, die Delacroix Rembrandt zugesprochen hat (*Journal*, 6.7.1851), verfügt er in diesen späten Blättern — bei allem Verzicht auf physiognomische Details — selbst in hohem Maße. Offen ist noch, wie sich der Wandel des Zeichenstils auf den Gehalt auswirkt, denn einstimmig, meist aber ohne große Beschreibungsumwege, werden diese in ihrem rendu verselbständigten Darstellungen als ein Gipfel auch in Delacroix' religiösem Schaffen bezeichnet.

Hiernach waren die »Œuvres ultimes« im letzten Raum nur noch schwer als Kern der Ausstellung, oder, mit den Worten eines an der Wand prangenden Delacroix-Zitates, als »grande moisson« und »dernier mot de l'expérience« zu erleben (S. 316). Die meist kleineren Spätwerke wirkten zwischen den großflächigen, nicht mehr eigenhändig vollendeten »Saisons Hartmann« etwas verloren (São Paulo, Nr. 151-154). Deren Präsenz erinnerte außerdem an eine Schwäche des Ausstellungskonzeptes: Man kann Delacroix' späte Jahre kaum ohne Berücksichtigung seiner Wandmalerei thematisieren. Zumindest die Miteinbeziehung der Bilder in Saint-Sulpice (1849-1861) wäre kein allzu großer Mehrauf-

wand gewesen. Nach der Marokko-Reise war der Auftrag im Palais Bourbon (1840-1848) der zweite wesentliche Anstoß für die Entwicklung eines neuen Kolorits: Die Lichtsituation in dieser Bibliothek war so schlecht, daß Delacroix sich genötigt sah, in helleren Bildern (quadri riportati) das Licht gleichsam mitzubringen (M. Sérullaz, *Peintures murales*, 1963, S. 60).

Die kleine Ausstellung im *Musée Delacroix* hat den wenig bekannten Museumsmann Frédéric Villot (1807-1875) ins Licht gerückt und mit einer guten Dokumentation seiner vielseitigen, langwährenden Beziehung zu Delacroix auch dessen Kenntnis bereichert. Bereits 1832 hat Delacroix ein Porträt von Villot gemalt (Prag, Johnson 217, nicht ausgestellt); Villots gelungener Druck in maniere noire, der wiederum den Maler als jungen Romantiker zeigt, ist erst 1857 entstanden (*Petit Journal des grandes expositions*, Nr. 3; aufschlußreich P. Rautmann, *Delacroix* 1997 dt., S. 28ff.). Villot hat musikkritische und kunsthistorische Texte verfaßt und war mit der Technik der Radierung zunächst vertrauter als Delacroix. Der Maler hat von alldem dankbar profitiert und erhielt 1840 von ihm Ratschläge für das Bildprogramm der Decke im Palais Bourbon. 1848 wurde Villot am Louvre zum Konservator ernannt, so daß anzunehmen ist, daß Delacroix den Auftrag für den »Plafond d'Apollon« (1850) auch seiner Fürsprache verdankte. Der Beginn von Villots offizieller Karriere markiert jedoch zugleich den Anfang der Krise: Seine (von Delacroix gutgeheißene) Neuhängung und sein 1849 erschienener Katalog der italienischen Gemälde ernteten sehr verhaltenes Lob, obwohl er Pionierarbeit im kritischen Katalogisierungswesen geleistet hat (*Petit Journal*, S. 2). Mit restauratorischen Maßnahmen an Veroneses »Gastmahl zu Kana« geriet er ins Kreuzfeuer der Kritik; auch im *Journal* lesen wir plötzlich vom »malheureux Villot [qui l']a tué sous lui«, gemeint ist Veroneses Gemälde

(12.10.1853). Villot mußte 1861, nachdem Eingriffe in Bilder des Medici-Zyklus verurteilt wurden, sein Abschiedsgesuch einreichen. Delacroix, endlich Membre de l'Institut, äußerte privat sein Einverständnis mit den Resultaten (*Correspondance*, Bd. IV, S. 42), ist dem einstigen Freund jedoch nicht mehr zu Hilfe geeilt. Die Abkühlung dürfte auch sehr private Gründe gehabt haben: 1844 mietete der Maler sein Landhäuschen an, in Champrosay, das er von Besuchen bei Familie Villot her kannte. Von da an mehrten sich schriftliche Sympathiebekundungen an Mme. Pauline Villot, die wir um früher entstandene Zeichnungen ergänzen dürfen (*Petit Journal*, Nr. 5-8). Die Ausstellung präsentierte einen überraschend feurigen, erst kürzlich in Piron's Nachlaß aufgefundenen Brief (*Petit Journal*, S. 5). — Zu zwei Fragen hätte man am Ende gerne detailliertere Informationen erhalten: aus technisch fortgeschrittener Sicht über die Angemessenheit der Kritik an Villots restauratorischer Tätigkeit (vgl. Katalog »*Le noces de Cana*«, Louvre 1992/93, S. 99-101), auch um die Haltung Delacroix' bewerten zu können, und schließlich über Villot als Maler. Delacroix' kleine Replik des »Sardanapale« von 1845 (*Petit Journal*, Nr. 14, Philadelphia) und Villots Kopie danach waren ausgestellt (*Petit Journal*, Nr. 15, Louvre). Villots Malweise zeigte sich im Impasto einerseits flacher, dann wieder das enchaînement aufbrechend, auch in der Farbwahl matter, unsicher vor allem in den ungegenständlichen Bildbereichen (rechts oben im Qualm). Sie reicht nicht entfernt an das perlmutthaft verfeinerte, leuchtkräftige Kolorit des Vorbildes heran. Und doch ist die Kopie so gut, daß man gerne genauer wüßte, inwieweit Villot, neben Andrieu, als Autor verschiedener Skizzen sowie Fertig- und Übermalungen in Frage kommt. Als Sammler, das sei noch angefügt, besaß er die Münchner Fassung von »La mort d'Ophélie«, die 1838 in seinem Haus entstanden ist (Johnson 264), und das Aquarell zur »Bataille de Taillebourg«, das in Chantilly ausgestellt war.

Der Reiz der Schau von *Chantilly* lag in der Qualität der Einzelwerke und in der Sammlungsgeschichte. Die Werke sind Teil des 1886 dem Institut de France vermachten Besitzes von Henry d'Orléans, duc d'Aumale (1822-1897), Sohn des »Bürgerkönigs« Louis-Philippe.

Letzterer bedachte Delacroix mit bedeutenden Aufträgen, obwohl er seine Kunst nicht wirklich mochte; im Falle des Kreuzfahrerbildes soll er sich ein Gemälde erbeten haben, »qui n'eût pas l'air d'être un Delacroix« (*Begleitheft*, S. 17). Drahtzieher war wiederholt der dem Maler wohlgesonnene Minister Thiers. Garnier legt die Beziehung der einzelnen Exponate zum Hause Orléans, insbesondere zu Henrys Biographie dar (*Begleitheft*, S. 4-6): Das Aquarell zu »Richelieu lisant la messe« z. B. (Nr. 1) handelt im Palais-Cardinal, dem späteren Palais-Royal und Sitz der Familie Orléans, die das 1829 gemalte, 1848 zerstörte Gemälde bestellt hat. Das erwähnte Aquarell zur »Bataille de Taillebourg« (Nr. 22, 1843) formt die Komposition des Gemäldes in Versailles von 1837, gleichfalls ein Auftrag Louis-Philippes, im Hinblick auf ein hochformatiges Kirchenfenster um, das die Grabkapelle der Familie in Dreux (Saint-Louis) ausschmückt. Das Gemälde »Les deux Foscari« von 1855 schließlich (Nr. 26) hat der Duc d'Aumale 1877 nach seiner Rückkehr aus England erworben. Exil und der Verlust des Sohnes im Jahre 1872 verbinden das Schicksal des Sammlers mit der dargestellten Historie. (Deshalb und weil es sicher das bedeutendste Werk dieses Bestandes ist, hätte man es sorgfältiger hängen können.) Zeichnungen aus dem Louvre ergänzten die dem Hause gehörenden Werke und ermöglichten es u. a., sich ausgehend von der Ölskizze des Musée Condé (Nr. 17) eine Vorstellung von der Entstehung des Bildes »La prise de Constantinople par les croisés« im Louvre (1841) zu machen (hierzu T. Gaechtens in *Jb. d. Berliner Museen* 1969). — Die Ausstellung hat nachdrücklich daran erinnert, daß Delacroix vor und nach 1830 dieser Familie nahestand und damit auch der konstitutionellen Monarchie. In einem Brief an seinen Neffen Verniac sagt er im August 1830: »Ce qui sauvera la chose publique, c'est sans contredit outre la bonne foi du roi [...] l'organisation de la garde nationale« (*Begleitheft*, S. 5). Solche Fakten, auch die Präsentation des »Richelieu« neben der »Liberté« im Salon von 1831, sollten berücksichtigt werden, wo immer es um Delacroix' politische Position geht.

In *Rouen* präsentierte Claude Pétry das frühe und reife Werk in einer hochkarätigen Auswahl an Gemälden, Zeichnungen und Lithographien. Erfreulich unterschied sich die Lichtsituation von der im Grand Palais, indem sie Delacroix' Farbgestaltung in ihren Nuan-

cen und in ihrer Variationsbreite voll zur Geltung brachte. Leider hat man auch hier auf die Realisierung des im Ausstellungstitel angedeuteten Konzeptes nicht die erforderliche Energie verwandt. Delacroix konnte schon deshalb nicht überzeugend als neuer Romantiker in Erscheinung treten, weil man sich weder im Katalogtext noch mit der Bildauswahl um die Vermittlung eines anschaulichen Begriffes von der herkömmlichen französischen, insbesondere malerischen Romantik bemüht hat. Einige Werke des aus Rouen stammenden, 1824 gestorbenen Géricault waren hinzugezogen, um das bedeutendste lebende Vorbild zu Wort kommen zu lassen. Delacroix hat wiederholt dessen Kraft zur stilistischen Befreiung hervorgehoben; auch er selbst wollte sich nur unter diesem Aspekt (»libre manifestation de mes impressions«, »répugnance pour les recettes académiques«, Kat., S. 18) mit Romantik in Verbindung gebracht sehen, mit einer Romantik, die er im Werk Mozarts wiederfand (*Journal*, 3.2.1847). Die von den Chateaubriand, Hugo, Scheffer vertretene Schule des »amour malade«, der »tristesse perpétuelle« lehnte er als unaufrichtig ab (*Journal*, 14.2.1840).

Es war beeindruckend zu sehen, wie oft Géricault Delacroix in der Wahl der Themen, meist in Lithographien zu Byron, vorausgegangen ist (z. B. »Le Giaour«, Kat., Nr. 21). Die »Barque de Dante« (Nr. 71, 1822) erinnerte daran, wie prägend für den jungen Delacroix die an Michelangelo geschulte, höchst plastische und im Gestischen energische Figuresprache seines Atelierfreundes war. Allerdings macht gerade dieses Bild in Nachbarschaft zu »Le radeau de la Méduse« (1819) im Louvre schlagend deutlich, daß Géricault seine großen Werke tatsächlich aus einzelnen sorgfältig vor lebenden Modellen ausgefeilten Ausdrucksge-
 gestalten komponiert hat und darin eben doch der Methode des gemeinsamen Lehrers Guérin verhaftet blieb. »Géricault trop savant«, urteilt Delacroix später (*Journal*, 13.1.1857). Sein Dante-Bild wirkt nicht additiv, weil es aus

dem Zusammenwirken einer starken Einbildungskraft und einer ihr gewachsenen Beherrschung der malerischen Mittel hervorgegangen ist. Géricaults »imagination« dagegen, das hat bereits Piron bemerkt, war nicht immer auf der Höhe seiner »puissance d'exécution« (1865; Kat., S. 34). Johnson bestätigt im Vergleich der erwähnten Lithographien, Delacroix' Lösung sei »plus émouvante, [...] plus pénétrante et plus juste« ausgefallen (Kat., S. 34) — in Widerspruch zum Konzept der Ausstellung, die uns Delacroix und Géricault als Gefährten auf dem Weg in eine neue Romantik vorstellen wollte. Nach wie vor besitzt der Begriff »romantisme« kaum Ordnungskraft. Wer wollte leugnen, daß es den »style troubadour« in Delacroix' Frühwerk gibt (z. B. »Charles VI et Odette de Champdivers«, 1825, Nr. 29), daß der Maler bis in die späte Zeit tatsächlich aus einem »fond tout noir« geschöpft hat (*Journal*, 7.5.1824)? Trotzdem hätte eine Unterscheidung seines Ausdruckswollens mehr Aufschluß gebracht als die Dehnung des Begriffs. Eine Lehre aus der Ausstellung *Les années romantiques* in Nantes (1995) war doch, wie weit Delacroix aus der Vielzahl der romantisch orientierten Maler Frankreichs herausragt. Begründete Aussagen zum künstlerischen Rang verlangen allerdings eine intensivere Erkundung der anschaulichen Sachverhalte als in den erwähnten Katalogen vorgelegt. Auf manche Details der Auftragsgeschichte, auf viele Zitate zeitgenössischer Kritik hätte man zugunsten eindringlicherer Werkbetrachtungen gern verzichtet. Überhaupt bleibt zu hoffen, daß die Ausstellungen dieses Bicentenaire dazu beitragen, die respektvolle Distanz der internationalen Forschung zu Delacroix noch mehr aufzulösen, seine Kunst, gerade weil sie sich den Erklärungsschemata zur Protomodernität weitgehend entzieht, befragungswürdig erscheinen zu lassen. Auch der vom Kölner Kolloquium angeregte, zur Zeit wieder auflebende Diskurs des Historienbildes hauptsächlich des 19. Jh.s geht auf Delacroix nur zaghaft ein. (*Historien-*

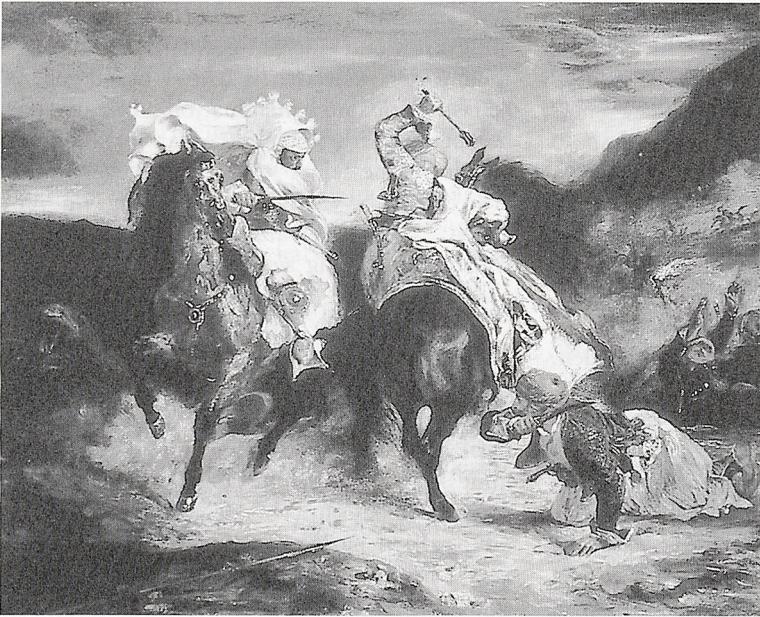


Abb. 7
Eugène Delacroix, *Der Kampf zwischen Giaour und Hassan*. 1826.
Chicago, The Art Institute (Museum Rouen)

malerei in Europa, E. Mai (Hrsg.), Mainz 1990; *Bilder der Macht – Macht der Bilder*, S. Germer u. M. F. Zimmermann (Hrsg.), München 1997, darin N. Athanassoglou-Kallmyer zu *Delacroix zwischen »Griechenland« und »Die Freiheit«*; unter den neueren Studien sind hervorzuheben F. Britsch, *Destruktion und Kreativität. Über Eugène Delacroix' »Massaker von Chios«*, Pantheon 1997, und, mit einer auffallend klaren Bestimmung der Distanz Delacroix' zum »sentimentalisme romantique« im Bereich der Schlachtenmalerei, P. Torres Guardiola, *Delacroix à Versailles*, im gleichnamigen Ausst.kat. (Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, 16.11.1998-16.2.1999, Paris, Ed. de la Réunion des musées nat. 1998).

»Le combat du Giaour et de Hassan« aus Chicago (1826; Nr. 29, *Abb. 7*) ist eines der

schönsten in Rouen gezeigten Werke aus der Zeit vor der Marokko-Reise. Skizze und Vollendung ausbalancierend, hat Delacroix sich bereits hier neue Formen der Darstellung vehementer Bewegtheit erschlossen, die außerhalb der Möglichkeiten der erwähnten Romantiker, aber auch Géricaults, des Malers des »Derby à Epsom« liegen (1821, Louvre). Der Kontrast zwischen dem hitzigen Kampf und der kühlen, gewittrigen Farbgestaltung ruft Baudelaires Wort in Erinnerung, Delacroix sei leidenschaftlich in die Leidenschaft verliebt gewesen und habe kalt entschlossen die besten Mittel zu ihrer Sichtbarmachung gesucht (*Nachruf*, 1863, Kap. III). Knapper kann man Nähe und Distanz dieses Malers zur Romantik nicht formulieren.

Robert Floetmeyer