

Soweit die wichtigsten Grundlinien der vorliegenden Monographie von Gerrit Walczak. Die Präzision seiner kompakten Bildbeschreibungen, seine differenzierten Beobachtungen der geographisch-personalen Verflechtungen einer Vielzahl etwa auch weniger bekannter Künstler können hier nicht nachvollzogen werden. Insgesamt beruht die Arbeit sowohl auf der umsichtigen Auswertung verstreuter Archivalien und der gedruckten Quellen wie auch besonders auf einer stupenden Kenntnis der weit verzweigten Forschungsli-

teratur, der Ausstellungs- und Auktionskataloge. Für die weitere Erforschung der Wirkungen politisch bedingter Künstlermigrationen setzen Walczacs profunde Studien ambitionierte Maßstäbe.

---

**PROF. DR. ROLF REICHARDT**  
 Historisches Institut,  
 Justus-Liebig-Universität Gießen,  
 Philosophikum I C/E/G, 35394 Gießen,  
 rolf.reichardt@t-online.de

## Im Spiegel der Kleopatra. Eugène Delacroix schickt George Sand ein Bild

---

**A**m 25. Dezember 1851 bittet George Sand den alten Freund Eugène Delacroix, der am Ende der vierziger Jahre aus privaten wie aus politischen Gründen auf Distanz zu ihr gegangen war, um ein Bild, das als Neujahrsgabe für ihren Sohn Maurice und den ganzen Haushalt von Nohant, Sands Wohnsitz im Berry, fungieren soll. Auch der kleinste Fetzen Leinwand aus einem Winkel seiner Schränke sei ein Schatz für sie alle: „Donnons-nous ces petites joies de famille pour nous consoler des agitations du dehors. Si la belle *Lélia* que vous aviez commencée n'est pas finie, gardez-la moi pour plus tard, et envoyez-moi un turc, un lion, un cheval, une odalisque, ce que vous voudrez, ce que vous aurez de sec dans un coin de vos bahuts“ (CorrS, X, Nr. 5163, 603; Sand Delacroix, Nr. 131, 190). Was sind die hier aufgerufenen „agitations du dehors“ – die Unruhen draußen, die einen Trost so dringlich machen?

I. Alles wiederhole sich, das Neue sei nur eine Wiederholung des Alten, schreibt Sand: Ein zweites Mal hatte sie fluchtartig Paris verlassen, zwei Tage nach dem Staatsstreich des „Prince-Président“ Louis Napoléon vom 2. Dezember, dessen Folge blutige, bürgerkriegsähnliche Zustände mit noch ungewissem Ausgang waren. Ihre erste Flucht, am 18. Mai 1848, war indessen von ungleich größerer Brisanz gewesen. Als übereifrige Redakteurin der vom Innenminister Alexandre Ledru-Rollin herausgegebenen parteiisch-propagandistischen *Bulletins de la République* hatte sie im 16. Bulletin vom 15. April im Alleingang revolutionäre Konsequenzen für den Fall eines unerwünschten Ergebnisses der für den 23. April angesetzten Wahl der Assemblée constituante als unvermeidbar bezeichnet – geschickt zwischen Prophezeiung und direkter Drohung manövrierend. Eine der ersten Errungenschaften der Februarrevolution, die Etablierung des allgemeinen Wahlrechts, drohte kontraproduktiv zu werden für die radikalen Sozialisten, denen zu Agitation und „Volksaufklärung“ nicht genügend Zeit blieb: „[...] les élections, si elles ne font pas triompher la vérité sociale, si elles sont l'expression des intérêts d'une caste [...], les élections, qui devraient être le salut

de la République, seront sa perte [...]“. Eine zweite Revolution sei dann unvermeidlich: „Il n’y aurait alors qu’une voie de salut pour le peuple qui a fait des barricades, ce serait de manifester une seconde fois sa volonté, et d’ajourner les décisions d’une fausse représentation nationale“ (Perrot 1997, 402). Einen Tag später, am 16. April, scheiterte dann das im Kreis von Sands politischen Freunden geschmiedete Komplott gegen die moderaten Mitglieder der provisorischen Regierung, mit dem eine Änderung der Wahlmodalitäten erreicht werden sollte, an den sich durchkreuzenden Plänen der rivalisierenden Gruppen. Alphonse de Lamartine, der Chef der provisorischen Regierung, behielt die Oberhand (CorrS, VIII, Nr. 3908–3913; Perrot 1997, 26–31; Agulhon 1973, 51–66).

Als dann am 15. Mai die Berufsrevolutionäre Louis-Auguste Blanqui, François-Vincent Raspail und Armand Barbès tatsächlich einen Staatsstreich versuchten – Sands Freund Barbès, wohlversehen mit der Namensliste einer neuen Regierung, drang bis auf die Rednertribüne der Assemblée constituante vor –, schien der Kausalzusammenhang mit Sands Prophezeiung einer zweiten Revolution auf der Hand zu liegen. Während die Ultras unter den Sozialisten und Kommunisten am Folgetag ins Gefängnis wanderten, reiste Sand nach Nohant ab. Ihre Drohung mit erneuten Barrikaden aber war auch im Dezember 1851 noch nicht vergessen. „Vous avez bien fait de partir: on vous aurait peut-être accusée d’avoir fait des barricades“, antwortet ihr Delacroix mit mild-ironischem Unterton am 28. auf ihren Brief vom 25.12.1851 mit der Bitte um ein kleines Bild (CorrD, II, 349, dort falsch datiert; Sand Delacroix, Nr. 132, 191).

Sand kehrte im Sommer 1848 mit *La petite Fadette* zu ihren erfolgreichen „romans champêtres“ (*La mare au Diable*, 1846; *François le Champi*, 1847) zurück, und sie überhöhte ihr politisches Scheitern im Vorwort des Romans mit dem Bekenntnis zu einer längst verflossenen, rokokohaften Pastoralidichtung: „Te souviens-tu qu’avant la révolution, nous philosophions précisément sur l’attrait qu’ont éprouvé de tout temps les esprits fortement frappés des malheurs publics, à se reje-

ter dans les rêves de la pastorale, dans un certain idéal de la vie champêtre [...]“, fragt die Autorin in einem fiktiven Dialog ihren der politischen Intrigen überdrüssigen Gesprächspartner (Fadette, 13f.). Nun gelte es, zur Kunst zurückzukehren und mit Poesie Harmonie und Trost zu spenden. Deshalb widmete sie dann auch die reizend-naive Geschichte von der armen, verwahrlosten Fadette, die es bis zum geachteten Mitglied einer idyllisch verklärten ländlichen Gemeinschaft der Guten bringt, dem im Turm von Vincennes einsitzenden Freund Barbès. Verquerer konnte es nicht kommen, und Delacroix, der Barbès in einem wütenden umfangreichen Journal-Eintrag vom 5. April 1849 ein „cerveau malade“ nennen wird, für den ein aberwitziges Ziel jedes Mittel rechtfertige (Journal, 437), verbirgt bei aller Courtoisie nicht sein Unbehagen an der falschen Idealisierung und inhärenten Unwahrheit von Sands Romanfiguren: „Votre Madeleine est adorable et Jean Bonin de même, sauf... (voilà le sacré mais) sauf... (toujours pour moi qui je ne crois pas à la vertu) sauf que je trouve qu’il tourne un peu brusquement à l’honnêteté, ce qui est en général peu paysan et encore moins humain“, schreibt er der alten Freundin am 3. Januar 1850 nach einer Aufführung des dramatisierten *Champi* (Sand Delacroix, Nr. 115, 178). Und am 28. November 1853 wird er anlässlich einer Aufführung von Sands *Mauprat* notieren: „Ses paysans vertueux sont assommants“ (Journal, 716).

Nicht ungeschickt versucht George Sand, den Maler für ihre Idee einer heilenden pastoralen Kunst einzunehmen, wenn sie sich im Brief vom 25. Dezember, in dem sie ihren Bilderwunsch formuliert, auf Delacroix’ seit dem 23. Oktober 1851 zugänglichen Apollo-Plafond in der Galerie d’Apollon des Louvre bezieht. Der Gott erscheint dort nicht nur als Sieger über die Python-Schlange, sondern zugleich – assistiert von anderen Göttern – als Herrscher über einen Abgrund voller weiterer schlammgeborener Scheusale, Ausgeburten des Kataklysmos. „Les dieux se sont indignés de voir la terre abandonnée à des monstres difformes, produits impurs du limon. Minerve, Mercure, s’élancent pour les exterminer, en attendant que la sagesse éternelle repeuple la solitude

**Abb. 1 Eugène Delacroix, Cléopâtre et le paysan, nach 1847. Öl/Lw., 27,3 x 35,7 cm. Besitzer unbekannt (J 292, Bd. 4, pl. 111)**



de l'univers“, hatte Delacroix im zur Eröffnung erschienenen Text notiert (Kat. Delacroix 1998, 174). Dieses vehemente politische Statement in der Maske des Mythos, das rückblickend fast als eine

Ermutigung zum Staatsstreich „von rechts“ mit der gewaltsamen Auflösung der Assemblée nationale am 2. Dezember gelesen werden konnte, wandelt sich unter der Feder der Schriftstellerin zur falschen Elegie: „Quel temps d'amertume et de mélancolie pour les pauvres artistes chercheurs d'idéal sur la terre! Où sont les nymphes et les faunes de la peinture, les bergeries de la littérature par ce temps d'émeutes et d'élections? Où retrouverons-nous nos paisibles divinités? Aussi faites-vous des monstres terribles foudroyés par l'Apollon vainqueur“ (CorrS, X, Nr. 5163, 603).

Welches Bild schickt der fundamentale Skeptiker Delacroix, der sich im Brief vom 3. Januar 1850 zur Idee der Erbsünde als einzigem Mittel, die schwankende menschliche Natur zu begreifen, bekannte und der sich vom Beginn der Februarrevolution an von allen politischen Parteien distanziert und mit seinen großen Blumenstillleben eine kritische Emblemik entwickelt hatte (Kohrs 2020), an die Künstlerkollegin? Sand – so musste es ihm scheinen – war als Handelnde wie als Getriebene durch die Ideologien und Intrigen getaumelt. Er greift buchstäblich tief in die „bahuts“, in seine Schränke, und wählt ein Shakespeare-Sujet, *Cléopâtre et le paysan* (J 292; Abb. 1): „Aussitôt votre lettre reçue j'ai examiné ce que je pouvais vous envoyer et parmi des Turcs, chevaux, etc. ébauchés, j'ai trouvé une Cléopâtre contemplant ce fameux ver du Nil que Shakespeare lui

fait apporter par un paysan goguenard. [...] Je désire donc vivement que cette mauvaise pochade ne vous déplaie pas trop et faites-lui grâce en faveur de l'inspireur qui est mon maître très respecté“ (CorrD, II, 349; Sand Delacroix, Nr. 132, 191). Der hochgeschätzte Meister Shakespeare soll die „mauvaise pochade“, die schlechte Skizze, legitimieren.

**II.** Keinen türkischen Krieger, keine Pferde, Löwen und auch keine Odaliske wählt Delacroix also aus seinen seit Ende der vierziger Jahre in wachsender Menge für den Handel produzierten kleinen und kleinsten Formaten aus (Pomarède 1998) – er habe da zur Zeit nichts Fertiges, schreibt er der Freundin. Auch die Cléopâtre brauche eigentlich noch etwas mehr Arbeit. Aber er nimmt Sands Wink im Brief vom 25.12. auf, die sich jenseits der Routinen doch vorzugsweise etwas Persönliches, auf sie Bezogenes wünschte. Zu Anfang der vierziger Jahre hatte er ihr ein kleines Pastell der letzten Szene ihres Erfolgsromans *Lélia* von 1833 geschenkt (J Pastels 18; Abb. 2), welcher 1839 in zweiter, überarbeiteter und erweiterter Version erschienen war. Die in einer Höhle spielende finale Szene des autobiographisch imprägnierten Romans, in dem die zur Nonne gewordene Heldin, beobachtet von einem abgefallenen, dämonischen Priester, den toten Dichter Stenio beklagt, mit dem sie im Leben nicht glücklich werden konnte –



Abb. 2 Delacroix, La dernière scène de Lélia, um/nach 1840. Pastell, 24 x 18 cm. Paris, Musée de la Vie romantique, inv. D 89.73 (<https://www.parismusees.collections.paris.fr/fr/musee-de-la-vie-romantique/oeuvres/la-derniere-scene-de-lelia-de-george-sand>)

Aufenthalten bei George Sand in Nohant (Kat. Sand 2004, 73–95). Spiegelnde bei einer relativ frühen und bei einer vorletzten Gabe, die nach einer plausiblen Deutung auf die leidenschaftliche Sorge um die im Scheidungsprozess gegen den Baron Casimir Dudevant dramatisch erkämpften Kinder anspielen: die 1842 in Nohant entstandene *Éducation de la Vierge* (J 426; Paris, Musée national Eugène Delacroix) als Erziehungsidylle um die Tochter Solange (die

diese melodramatische Szene hatte Delacroix am Beginn der fünfziger Jahre erneut in Angriff genommen. Sand muss das halbfertige Bild *Lélia pleurant sur le corps de Sténio*, das er ihr dann Ende 1852 tatsächlich schenken wird (J 310), bei einem Atelierbesuch am 1.12.1851, den sie in ihrem „Journal de novembre-décembre“ von 1851 vermerkt, einen Tag vor dem Staatsstreich gesehen haben (Œuvres autobiographiques, II, 1197).

Vielfältig waren in den von Sand zusammengetragenen Delacroix'schen Arbeiten auf Papier oder Leinwand, meist Geschenken des Malers, die situativen Bezüge und Spiegelungen: situative (und auf der Hand liegende) bei den Landschafts-, Garten- und Blumenszenen aus Delacroix' drei

sich später dem mütterlichen Furor entziehen wird) und das späte, einen Kuppelzwickel der Bibliothek im Palais Bourbon wieder aufnehmende prachtvolle Pastell einer *Éducation d'Achille* (J Pastels 19, S. 86f.; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum), das der Maler der Mutter im Mai 1862 anlässlich der Hochzeit ihres Sohnes Maurice schenkt und so mit ebenso nobler wie mild-ironischer Geste signalisiert, dass die mütterliche Erziehungsherrschaft nun zuende geht oder doch gehen sollte (Sand Delacroix, 47) – ein Geschenk für die Mutter also, nicht für den Sohn.

Ein alter Dialog zwischen den beiden Künstlern soll sich schließlich über den Tod hinaus verlängern, wenn Delacroix in seinem Testament der

Freundin neben einem kleinen Türkendolch und einem bleiernen Briefbeschwerer in Form einer Schlange „une grande esquisse représentant le Sabbat de Faust (Effet de nuit)“ vermacht (Kat. Sand 2004, 82): Sand hatte die Ölskizze *Scène de Sabbat* von 1831/33 (J 253a; Abb. 3) in der großen Unwetterszene am Ende ihres *Un hiver à Majorque* von 1841 evoziert: „C’est dans ces intervalles d’ombre et de lumière que vous eussiez vu, Eugène, le ciel et la terre pâler et s’illuminer tour à tour des reflets et des ombres les plus sinistres et les plus étranges. [...] Nous pensions à ce beau sabbat que vous avez vu dans je ne sais quel rêve, et que vous avez esquissé avec je ne sais quel pinceau trempé dans les ondes rouges et bleues du Phlééton et de l’Érèbe“ (Œuvres autobiographiques, II, 1175f.). Michèle Hannoosh verdanken wir diese Entdeckung (Journal, 1543). Ebenso dient auch das Vermächtnis der Schlange einem subtilen Austausch der Botschaften: Sie war ein Geschenk von Sands intimer, bisexueller Freundin Marie Dorval an die Schriftstellerin, das Sand wenige Monate nach dem ersten Zusammentreffen mit Delacroix an den Maler weitergab (Abb. 4). „Je ne puis cependant m’empêcher de vous parler encore du joli serpent. Les premiers jours j’en étais véritablement fou“, schrieb er am 26. April 1835 an Sand (CorrD, I, 398f.; Sand Delacroix, 49; Nr. 3, 88). Die Restitution nach einem halben Menschenleben affirmiert den emblematischen Charakter, den Delacroix der Schlange offenbar beim Maß – wenn vielleicht nicht gleich, so doch im Laufe der Jahre.

**III.** Die Wahl von *Cléopâtre et le paysan* als Neujahresgeschenk inmitten großer politischer Ereignisse muss in diesem Kontext der Gesten, Kommentare und Spiegelungen gedeutet werden. Im sehr kleinen Format (27,3 x 35,7 cm) nimmt Delacroix hier ein Thema wieder auf, das er 1838 erstmals behandelt hatte (J 262; Abb. 5): Jene Shakespeare-Szene des Bauerntölpels (des „Clowns“), der der ägyptischen Königin im Augenblick der ultimativen Krise nach der Niederlage und dem Tod des Antonius ein Feigenkörbchen bringt, in dem sich eine Giftschlange verbirgt – und der dazu



**Abb. 4 Serpent. Presse-papier, 1. Hälfte 19. Jh. Blei. No-hant, Maison de George Sand (Kat. Sand 2004, S. 80)**

beim Versuch, die richtige Sprachhöhe zu treffen, groteskes Zeug schwatzt (*Antony and Cleopatra*, V, 2). Sachlich umreißt Delacroix im *livret* des Salons von 1839 das Sujet: „Cléopâtre. – Cette reine voulant se soustraire à la honte de subir le triomphe d’Octave César, qui la faisait garder à vue dans la crainte d’une résolution extrême, fait introduire près d’elle un paysan qui lui apporte un aspic caché dans un panier de figues.“ Aber dieses mittelgroße Halbfiguren-Bild (97,8 x 127,7 cm) mit seiner ungeklärten Räumlichkeit, das in caravaggesker Manier den „paysan“ rahmensprengend an den Betrachter heranholt, hat nichts von einer Bühnenszene, die in einem Historienbild verewigt wäre. Eher müsste man von historischem Genre oder – mit Jacob Burckhardt – von einem Situationsbild sprechen, das ein psychologisch-symbolisches Problem behandelt (Burckhardt 1843). Delacroix hat Shakespeare genau gelesen: Unmittelbar vor dem Eintritt des als Satyr mit maliziösem Lächeln gegebenen wettergebräunten, halb animalischen „Clown“ (Prosper Mérimée sprach in seiner Salonbesprechung vom 1. April in der *Revue des deux mondes* vom „rire goguenard“, und Delacroix wird die Formulierung im Brief vom 28.12.1851 an Sand aufgreifen) hat die Königin Haltung gewonnen: „My resolution’s placed, and I have nothing/Of woman in me: now from head to foot/I am marble-constant [...]“ – in der von Delacroix benutzten Übersetzung von Letourneur/Guizot von 1821 lautet die Stelle: „Ma résolution est prise, et je ne sens plus rien en moi de la faiblesse de mon sexe: Cléopâtre toute entière est

changée en marbre inflexible.“ (Bd. III, 193) Genau das verleiht dem hier stattfindenden ästhetischen Experiment der unvermittelten Konfrontation des Erhabenen mit dem Grotesken, für das nur Shakespeare das Vorbild sein konnte, seine inhaltliche Dimension: Die intensiv ausgeleuchtete, marmorweiß und wie skulptural gegebene Königin ist in einem (genuin männlich konnotierten) Stoizismus erstarrt. Ihr Blick geht über die Schlange hinweg oder durch sie hindurch in eine Leere, der standzuhalten sie entschlossen ist. Damit antwortet Delacroix in der obersten Stillage auf die großen Stoiker-Gestalten des *classicisme*: auf Jacques-Louis Davids Brutus (*Les Licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*, 1789) oder Pierre-Narcisse Guérins Marcus Sextus (*Le retour de Marcus Sextus*, 1799). Denselben Blick wird er 1844 seinem sterbenden Marc Aurel geben (*Dernières paroles de l'empereur Marc Aurèle*, J 281).

Nicht unplausibel ist der Vorschlag, für Delacroix' Cléopâtre den Skulpturentypus der römischen Pudicitia mit ihrer charakteristischen Armhaltung als Vorbild, besser als „Subtext“, zu postulieren (Kat. Delacroix 2018, 159), der dann aber durch die auf einen gänzlich anderen Lebensstil hindeutende Entblößung der Schultern und Arme gebrochen ist. Auf Bühneneindrücke zurück führt schließlich die Vermutung, die dramatische Tragödin Rachel, die just im Jahr 1838 ihre ersten Triumphe am Théâtre-Français in den Rollen des Grand Siècle – Camille in *Horace*, Hermione in *Andromaque* – feierte, könnte für die Physiognomie der Cléopâtre Vorbild gewesen sein (Jobert 1998, 248). Alles jedenfalls ist zur großen Formel von animalischem Dunst und marmorhafter Kälte, von fataler Intimität und stoischer Distanz geronnen.

Barocke Darstellungen von Kleopatras Tod (Guercino, Reni, Vignon oder Cagnacci) vermeiden den „Clown“. Allenfalls findet sich das Feigenkörbchen als Requisit. Johann Liss (Alte Pinakothek München) oder Jacob Jordaens (Gemäldegalerie Alte Meister Kassel), auf den Mérimée in seiner Salonbesprechung verweist, stellen eher randständige Ausnahmen dar. Jean-Baptiste Regnault (Museum Kunstpalast Düsseldorf) schließ-

lich zeigt 1796 ein finales, schlangenloses Tableau des erstarrten Schreckens und des Todes (*Abb. 6*). Keine französische Theaterversion des Kleopatra-Stoffes kennt den Shakespeare'schen Clown, der ja alle Standes- und Sprachhöhen-Regeln der klassischen *tragédie* verletzt und der zudem nicht regelgerecht eingeführt wird: Als eine Art Naturereignis hat er seinen einzigen Auftritt im 5. Akt von *Antony and Cleopatra*. In Marmontels *Cléopâtre* von 1750 wird eine Urne mit Schlangeninhalte bereitgehalten, in die die Protagonistin im höchsten Krisenmoment den Arm senkt. Alexandre Soumet behilft sich in seiner *Cléopâtre* (Paris, Odéon, 2. Juli 1824) mit einer der Dienerinnen der Königin, die Lorbeerzweige zur postumen Ehrung des Antonius (dessen Leiche also noch auf der Bühne liegt) herbeibringt und in diesen verborgen die Schlange transportiert. Delphine de Girardin lässt in ihrer *Cléopâtre* frühzeitig einen Sklaven auftreten, der einmal eine Liebesnacht mit der Königin verbracht sowie ein Giftexperiment überlebt hat und nun im 5. Akt, als Isispriester getarnt, das Feigenkörbchen bringt – alles in korrekten Alexandrinern. Die Premiere am 13. November 1847 (oder eine der folgenden Aufführungen) am Théâtre-Français, mit Rachel in der Titelrolle, wird Delacroix gesehen haben. Zumindest aber muss er den Text gelesen haben, wie zu zeigen sein wird.

**IV.** Delacroix' zweite, links unten signierte, aber nicht datierte Version von *Cléopâtre et le paysan* (vgl. *Abb. 1*) löst die große, bezwingende Formel der Erstfassung mit ihrer zugleich räumlichen, formalen und inhaltlichen Engführung des Erhabenen mit dem Grotesken ins eher Erzählerische auf: Es gibt Raum um die und zwischen den Protagonisten. Damit rückt zugleich die Standesdifferenz wieder in den Blick. Die Symmetrie der Halbprofile ist gebrochen, denn dem „Clown“ wird nur noch ein Viertelprofil zugestanden. Aus der „marmornen“ Halbfigur der Cléopâtre wird die erotisch attraktive, auf ein rotes Ruhebett hingestreckte Ganzfigur mit entblößter Brust – eine Szene näher an Delacroix' effeminiertem *Sardanapale* von 1827 (J 125) als an den männlich-stren-



Abb. 3 Delacroix, *Scène de Sabbat*, 1831/33. Öl/Lw., 32 x 41 cm. Kunstmuseum Basel ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Delacroix\\_-\\_Scène\\_de\\_Sabbat,\\_um\\_1831-1833.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Delacroix_-_Scène_de_Sabbat,_um_1831-1833.jpg))

gen Tugendhelden Brutus oder Marcus Sextus (Tauber 2006). Es ist der Moment unmittelbar vor Cléopâtres Marmor-Monolog, den Delacroix hier wählt. Die Königin träumt sich zurück zum spektakulären erotisch-politischen Triumph ihrer märchenhaften Epiphanie am Cydnus, mit der sie Antonius bezwang und mit der alles begann: „Show me, my women, like a queen: go fetch/My best attires: I am again for Cydnus,/To meet Mark Antony [...]“ – „Allons, mes femmes, parez-moi en reine: allez, rapportez mes plus brillans atours; je vais encore sur les bords du Cydnus, au-devant d'Antoine“. Die Dienerinnen Iras und Charmion werden hier aufgerufen, wie sie dann in der zweiten Version des Bildes links hinter dem Ruhebett vor einer hellen Wand auch erscheinen, nach vollbrachtem Dienst ängstlich das weitere Geschehen beobachtend. Die Hellhäutige stützt sich auf die Dunkelhäutige. Das ist der Hinweis auf Delphine de Girardins Stück, das den beiden Frauen ein größeres Gewicht für die Intrige verleiht und sie

im 1. Akt so einführt: „Iras – Qui marche là? Charmion – C'est moi, c'est Charmion la noire/Oh! que tu dormais bien sur ton beau bras d'ivoire“ (I, 2). Shakespeare wusste von dieser Differenz der Hautfarben nichts.

Ansonsten verdankt Delacroix den szenischen Inventionen dieses Stücks nichts, aber es liefert für die Datierung der zweiten Version einen Terminus post quem und macht plausibel, wie es zu einer erneuten Behandlung des Themas kommen konnte, die Shakespeare gegen eine mediokre Produktion noch einmal in Stellung bringt: ein Schritt zugleich zurück ins Theater und zum Historienbild, wenn auch paradoxerweise im Kleinformat. In den Jahren vor und nach der Februarrevolution war zudem die *Cléopâtre* von 1838 erneut real präsent: Delacroix gab sie Ende 1846/Anfang 1847, nachdem er den Fond überarbeitet hatte, zusammen mit einem zweiten Bild in eine Benefizausstellung für die Hilfskasse der Société des artistes-peintres, rue Saint-Lazare (CorrD, II, 289f.;

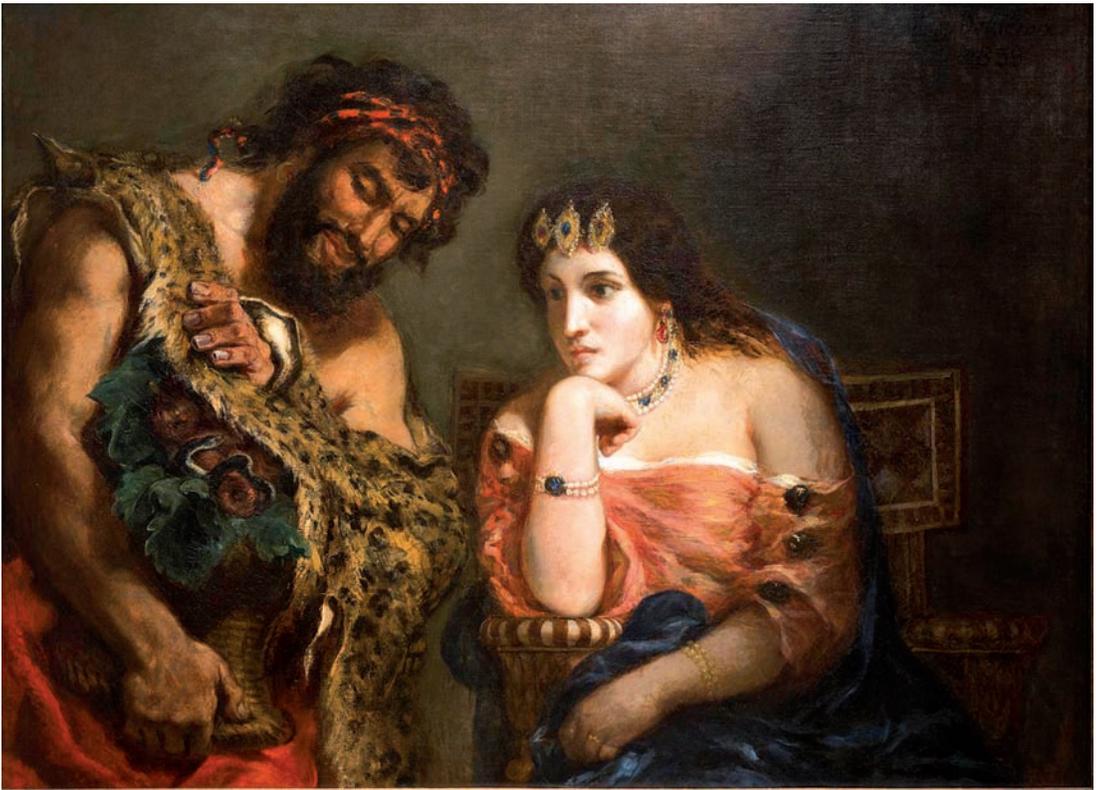


Abb. 5 Delacroix, Cléopâtre et le paysan, 1838. Öl/Lw., 97,8 x 127,7 cm. Chapel Hill, Ackland Art Museum, The University of North Carolina (<http://ackland.emuseum.com/objects/15626/cleopatra-and-the-peasant?ctx=f371c1a5486fe1d8ace9369bdabc038ae4bdd3d8&idx=5>)

Journal, 366). Danach kam sie in die Sammlung des Comte Charles Edgar de Mornay, der sie nie bezahlte, im Januar 1850 aber aus Finanznot zusammen mit weiteren Bildern von Delacroix versteigern lassen wollte, was zu einer heftigen Intervention des Künstlers führte (CorrD, III, 3f.; Journal, 384, 478f.).

**V.** Ein Sujet war also, wenn auch zunächst nur durch mehr oder weniger äußerliche Umstände, in den Jahren unmittelbar vor und nach der Februarrevolution wieder präsent, das mit der dargestellten finalen Szene zugleich die politischen Wirren und Intrigen aus der Schlussphase der römischen Republik aufrief. Shakespeare, Delacroix' „*maitre très respecté*“, konnte für den Maler der große „*explicateur*“ (so nannte ihn in anderer Konstellation Hector Berlioz) einer Zeit sein, die aus den Fugen zu geraten drohte. Mit ihm ließ sich Urteil und Überblick, wie ihn die Distanz eines inszenierten Geschichtstheaters gewährt, gewinnen. Wie ein Strukturmuster erscheinen da die Winkelzüge der einander misstrauenden Akteure

– des schwächlich-trotteligen Triumvirs Lepidus (Lamartine?), des alten Haudegens und Antonius-Vertrauten Enobarbus (Eugène Cavaignac?), der am schlechten Ende zum Gegner überläuft, oder des kaltblütig-zielstrebigem Strategen Octavius Caesar (Louis Napoléon?), der schließlich alle ausgeschaltet haben wird. Verrat ist auch in Ägypten. Mit „*You've strange serpents there*“ (II, 7) – „*Vous avez là de prodigieux serpens!*“ (Bd. III, 85f.) beginnt Lepidus einen Shakespeare'schen *small talk* mit dem aus Ägypten ans Kap Misenum geeilten Antonius, nachdem die Triumvirn dort einen (nicht lange haltenden) Frieden mit Sextus Pompeius geschlossen haben und nun, schon weinelig, zum Bankett auf dessen Galeere wanken. „*Your serpent of Egypt is bred now of your mud by the/operation of your sun: so is your crocodile*“ – „*Vos serpens d'Égypte naissent du limon par l'opération de votre soleil: il en est de même de vos crocodiles?*“ Damit ist emblematisch die ägyptische Königin mit ihren Ränkespielen aufgerufen, die Antonius in der Schlacht von Actium im Stich lassen und einen Versuch des Überlaufens zu Octavi-

Abb. 6 Jean-Baptiste Regnault, *La mort de Cléopâtre*, 1796. Öl/Lw., 64,5 x 80 cm. Düsseldorf, Museum Kunstpalast ([https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/Jean-Baptiste\\_Regnault\\_-\\_Death\\_of\\_Cleopatra\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/Jean-Baptiste_Regnault_-_Death_of_Cleopatra_-_Google_Art_Project.jpg))



us machen wird – und ihr sympathisches Ende durch den Schlangenbiss. Aus dem Schlamm der Sintflut entstehen aber auch die Ungeheuer der Galerie d'Apollon – „produits impurs du limon“.

Eine verstörende implizite Szenerie also schickt Delacroix der Schriftstellerin und ihrem Sohn zu Neujahr 1852 ins Haus. Wir wissen nicht, wann genau nach dem November 1847 das kleine Bild entstanden ist. Die Datierung „Mai 1848“ bei Johnson beruht auf einer fehlerhaften zeitlichen Einordnung von Delacroix' Brief vom 28.12.1851 in Joubins Briefausgabe (CorrD, II, 349; korrigierend dazu Sand Delacroix, 281f.). Wir wissen auch nicht, ob Delacroix die künftige Empfängerin im Blick hatte, als er die zweite Version von *Cléopâtre et le paysan* in Angriff nahm. (Dass die Parallelität der erotischen Eskapaden beider Frauen und des „Sammelns“ großer Männer schon eine Triebfeder der ersten Fassung war, muss eine hübsche Spekulation bleiben – Sand Delacroix, 48f.) Erst in der Mitte des Jahres 1851 belebt sich der Kontakt zwischen den beiden Künstlern wieder: Am 7. Juni schreibt Delacroix der Schriftstellerin von einer „fête de vous retrouver pour vous demander pardon après si longtemps, de mes longs oublis“ (CorrD, III, 70; Sand Delacroix, Nr. 118, 180). Wann auch immer es entstanden sein mag: Als er der alten Freundin das Bild schickt, stehen das politische Geschehen und Sands unglückliche Verwicklung in die Zeitläufte, auch ihre regressiven pastoralen Fantasien, an einem Punkt des Innehaltens und des summierenden Rückblicks. Der

Staatsstreich Louis Napoléons läutet das Ende der republikanischen Wirren ein, und wie Octavius Caesar wird er in Kürze – dazu musste man kein Prophet sein, denn die Propaganda hatte schon lange darauf hingewirkt – ein neues Kaisertum begründen: Rom und Paris in schöner Parallelität.

Shakespeares Kleopatra blickt auf den berühmten Schlangenzorn vom Nil, der den verwickelten Knoten ihres Lebens mit einem Biss lösen soll: „With thy sharp teeth this knot intricate/Of life at once untie [...]“ (V, 2) – „[...] que ta dent aigue tranche d'un seul coup le nœud de ma vie“ (Bd. III, 197). Diesen Blick ruft Delacroix stichwortartig im Brief vom 28. Dezember 1851 auf: „Cléopâtre contemplant ce fameux ver du Nil [...]“. Der Schriftstellerin empfiehlt er, nach ihren republikanischen Verwicklungen, den Stoizismus. Und es fügt sich, dass das Bild noch weitere Allusionen erlaubt: Die Schlange der Marie Dorval aus Zeiten der erotischen Abenteuer – nicht am Cydnus, sondern in Paris – wird zum Menetekel, und Sands „paysan vertueux“ aus den „romans champêtres“ wird zum Bauerntrötel. Illusionslose Klarheit ist das Gebot der Stunde. Das Bild markiert einen Punkt der notwendigen Besinnung in einem noch nicht völlig abgeschlossenen Prozess. Deshalb darf es auch selbst (als ein privates Geschenk) unfertig sein. Auch der Clown redet Unfertiges beim Überbringen des Schlangenzornbogens.

**VI.** Die Geste der Über- sendung gerade die- ses Bildes aber eröff- net erneut ein freund- schaftliches Spiege- lungsverhältnis über jeden kritischen Kom- mentar hinaus. Gegen Ende der dreißiger Jahre, als sich ihre Beziehungen intensi- vierten, hatte Dela- croix der Schriftstel- lerin ein erstes Ge- schenk gemacht, eine wohl um 1838 ent- standene *Confession du Giaour* im Format 23,8 x 32,2 cm (J 256; *Abb. 7*). Aus Byrons



**Abb. 7** Delacroix, *La confession du Giaour*, um 1838. Öl/Lw., 23,8 x 32,2 cm. Melbourne, National Gallery of Victoria, Felton Bequest, 1910 [Foto: National Gallery of Victoria, Melbourne; <https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/3907/>]

düsterem Versepos, das er im Mai 1824 kennenge- lernt hatte (Journal, 158) und das ihn während mehr als drei Jahrzehnten immer wieder beschäf- tigen sollte, wählt er hier die finale Szene aus, nicht etwa den mörderischen Kampf des Giaour mit dem Pascha – sein Bravourstück von 1824 (J 114), das er 1835 (J 257) und 1856 (J 323) wieder- holt (Kat. Giaour 2020, 13–24). Ein Leben voll lei- denschaftlicher Liebe, Kampf und Schuld, von dem der Giaour dem Abt des Klosters, in das er sich geflüchtet hat, in einem langen Monolog be- richtet, steht an seinem ultimativen Punkt: In hal- luzinatorischen Fieberträumen erscheint noch einmal die Geliebte Leila. Der Blick hält nichts Diesseitiges mehr fest.

Ultimative Szenen: Dass sich die *Cléopâtre* vom Beginn der fünfziger Jahre hinsichtlich For- mat, Komposition, Thema und sprechender De- tails (Dienerinnen und Waffen, Schlange und Ro- senkranz, Prunkgefäße und Weihwasserschale) ausgezeichnet als Pendant zum *Giaour* eignet (auch durch das Kolorit, soweit man dies anhand der einzigen verfügbaren Farbabbildung beurtei- len kann), dürfte ein flankierender Grund für Dela- croix' Wahl vom Dezember 1851 gewesen sein (*Abb. 7* u. *8*). Ein politisches Statement wird damit

poetisch zurückgebunden an eine alte gemeinsa- me Begeisterung für gebrochene Helden und me- lodramatische Abgänge. In *Lélia* hatte Sand den (kontrovers diskutierten) Versuch gemacht, By- rons rätselhaften Helden mit der Protagonistin des Romans ein weibliches Pendant zu geben. Nach der *Confession du Giaour* wird Delacroix alsbald der Freundin mit dem *Lélia*-Pastell (vgl. *Abb. 2*) eine weitere letzte Szene schenken. Und zu Neu- jahr 1853 folgt dann die von Sand erhoffte und im Dezember 1851 in Delacroix' Atelier schon er- spähte (erweiterte) Öl-Version.

Die immer wieder in Geldnöten befindliche Schriftstellerin trennt sich nach dem Tod des Ma- lers sehr schnell von fast allen Zeugen des so lange geführten Dialogs. Eine Versteigerung findet am 23. April 1864 statt, zwei Monate nach der großen Versteigerung von Delacroix' Nachlass im Hôtel Drouot vom 17. bis 27. Februar. „Nous avons chez nous des valeurs réelles qu'un incendie peut dévo- rer et qu'aucune compagnie d'assurance ne nous paierait convenablement. Si tu veux vendre, c'est l'heure; ce n'est pas dans 6 mois, dans un an, c'est tout de suite. Avise. Je me réserverais *Le Centaure* [*L'Éducation d'Achille*], ma vie durant. C'est son dernier cadeau, et la *Confession du Giaour*, c'est le



**Abb. 8** Delacroix, *Cléopâtre et le paysan*, nach 1847. Öl/Lw., 27,3 x 35,7 cm. Besitzer unbekannt (Sotheby's Catalogue of Important Nineteenth Century European Paintings, London 1980, sale 18 June, lot 58)

premier [...]“, schreibt sie dem Sohn Maurice (CorrS, XVIII, Nr. 10707, 274f.). Der *Centaure* wurde dann doch versteigert, nur der *Giaour* blieb immerhin von der Auktion ausgenommen (Kat. Sand 2004, 82; dort eine Auktionsliste).

„Nous avons parlé de M<sup>me</sup> Sand; de cette bizarre destinée; de ce composé de qualités et de vices“, hatte Delacroix am 29. Januar 1849 über ein Gespräch mit dem von George Sand verlassenen todkranken Frédéric Chopin notiert. „[E]lle a des élans de sensibilité et oublie vite. Elle a pleuré son vieux ami Pierret et n’y a plus pensé“ (Journal, 413). Auch deshalb wohl eignete sich Kleopatra als Spiegel.

## LITERATUR

**Agulhon 1973:** Maurice Agulhon, *1848 ou l'apprentissage de la République 1848–1852*, Paris 1973.

**Burckhardt 1843:** Jacob Burckhardt, Bericht über die Kunstausstellung zu Berlin im Herbst 1842, in: *Morgenblatt für gebildete Stände. Kunstblatt* 24, 3.1.1843.

**CorrD:** *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, publiée par André Joubin, Bde. I–V, Paris 1936–1938.

**CorrS:** *George Sand. Correspondance*. Édition critique par Georges Lubin, Bde. I–XXV, Paris 1964–2019.

**Fadette:** George Sand, *La petite Fadette*, Paris 1849.

**J:** Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue. Bde. I/II: 1816–1831*, Oxford 1981, <sup>2</sup>1987; *Bde. III/IV: 1832–1863*, Oxford 1986, *Bd. IV* <sup>2</sup>1993.

**J Pastels:** Lee Johnson, *Delacroix. Pastels*, London 1995.

**Jobert 1998:** Barthélémy Jobert, *Delacroix*, Princeton 1998 [EA Paris 1997].

**Journal:** *Eugène Delacroix, Journal*. Nouv. édition intégrale établie par Michèle Hannoosh, Paris 2009.

**Kat. Delacroix 1998:** *Delacroix, les dernières années*, publ. p. Arlette Sérullaz/Vincent Pomarède, Paris 1998.

**Kat. Delacroix 2018:** *Delacroix*, publ. p. Sébastien Allard/Côme Fabre, Paris 2018.

**Kat. Giaour 2020:** *Un duel romantique. Le Giaour de Lord Byron par Delacroix*, publ. p. Claisse Bessède/Grégoire Hallé, Paris 2020.

**Kat. Sand 2004:** *George Sand. Une nature d'artiste*, Paris 2004.

**Kohrs 2020:** Klaus Heinrich Kohrs, Blumenstilleben und *Te Deum*. Die Avantgarde von 1830 in Februar-Revolution und Second Empire, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* N.F. 37, 2017 [2020], 81–111.

**Œuvres autobiographiques:** George Sand, *Œuvres autobiographiques*, publ. p. Georges Lubin, Bde. I/II, Paris 1970–1971.

**Perrot 1997:** *George Sand. Politique et polémiques*, présentation de Michelle Perrot, Paris 1997, ND 2004.

**Pomarède 1998:** Vincent Pomarède, Eugène Delacroix, l'état, les collectionneurs et les marchands, in: *Kat. Delacroix 1998*, 46–59.

**Sand Delacroix:** *Sand Delacroix. Correspondance. Le rendez-vous manqué*. Édition de Françoise Alexandre, Paris 2005.

**Tauber 2006:** Christine Tauber, *Ästhetischer Despotismus. Eugène Delacroix' „Tod des Sardanapal“ als Künstlerchiffre*, Konstanz 2006.

---

**DR. KLAUS HEINRICH KOHRS**  
Löfftzstr. 4, 80637 München, k.kohrs@gmx.net