

Ursula Ströbele, *OBJEKTE, benutzen*. Angewandte(s) in der Kunst seit Franz Erhard Walther und Hans Haacke, in: *Angewandte Kunst und Bild*, hg. v. Hans Körner/Manja Wilkens, München 2018, 134–151

Ursula Ströbele, Performing the making – die Eigenzeit der „lebenden Skulptur“ zwischen Dauer und Augenblick, in: *Skulptur und Zeit im 20. und 21. Jahrhundert*, hg. v. ders./Guido Reuter, Köln 2017, 143–160

*Structures for Behaviour*. Ausst.-Kat. Art Gallery of Ontario, hg. v. Roald Nasgaard, Toronto 1978

Franz Erhard Walther, *Objekte, benutzen*, hg. v. Peter Weibel, Köln 1968/2014

Franz Erhard Walther, *Tagebuchnotizen Sternenstaub. Ein gezeichneter Roman*, hg. v. Sylvia Martin/Kunstmuseum Krefeld, Berlin 2011

Franz Erhard Walther (Hg.), *40 Sockel. Schritte seitwärts*. Ausst.-Kat. Kunstraum München, München 1982

---

**DR. URSULA STRÖBELE**

Studienzentrum zur Kunst der Moderne und Gegenwart, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Katharina-von-Bora-Str. 10, 80333 München, [u.stroebele@zikg.eu](mailto:u.stroebele@zikg.eu)

## Im Zeichen des Saturn. Orléans entdeckt Jean-Marie Delaperche

**Jean-Marie Delaperche, Orléans, 1771–Paris, 1843. Un artiste face aux tourments de l'Histoire.**

Musée des Beaux-Arts, Orléans, 1.2.–30.10.2020. Kat. hg. v. Olivia Voisin. Musée des Beaux-Arts d'Orléans/Éditions Snoeck, Gent 2020. 376 S., zahlr. Abb. ISBN 978-94-6161-574-9. € 39,00

---

**V**or drei Jahren tauchte im Pariser Kunsthandel ein Konvolut von 91 mittel- bis großformatigen Zeichnungen auf, von denen vier signiert und drei weitere wenigstens datiert waren, darunter ein „Tod des Priamus“ mit den Unterschriften „haec finis Priami fatorum“, „Aeneidos liber. 2“ und „de Laperche invenit Moscow 1813“ (Kat. 5; Abb. 1). Die übrigen Datierungen deckten den Zeitraum von 1812 bis 1815 ab. Mit einer Ausnahme (einer frühen Studie nach Raffael) handelte es sich um Blätter, deren Sujets die Europa erschütternden Ereignisse die-

ser Jahre – von Napoleons Russlandfeldzug und dem Brand Moskaus bis zu den Cent-Jours – reflektierten, sei es im Medium des klassischen Historienbildes, sei es in großen Tableaus allegorisierte Zeitgeschichte, mit denen der Künstler ein neues Genre begründen wollte: Mit „J'ai toujours pensé qu'un Tableau historique était une espece de poème et non pas une gazette, il est accordé la meme liberté aux peintres qu'aux poètes“ beginnt einer der teils sehr langen kommentierenden Texte auf den Rückseiten der vielfigurigen, virtuos la-vierten Zeichnungen. Um diesen Nukleus grup-pierten sich thematisch und stilistisch heterogene Blätter: einige frühe Studien nach Druckgrafik, biblische und mythologische Szenen, Allegorien in teils didaktischer Absicht, Genrestücke, melodra-matische Theaterszenen, singuläre Szenen des Schreckens und der Grausamkeit, mehrere entle-gene Sujets.

### **EIN DAVID-SCHÜLER?**

Spärliche Literaturhinweise erlaubten es, Orléans als den Herkunftsort des vergessenen Künstlers Jean-Marie Delaperche zu identifizieren. Dem dortigen Musée des Beaux-Arts unter seiner Di- rektorin Olivia Voisin gelang über eine erfolgrei-



**Abb. 1** Jean-Marie Delaperche, *La Mort de Priam*, 1813. Graphitstift, Feder, Tinte, Lavierung mit Eisengallustinte, Lavierung und Höhlungen mit weißer Gouache auf Velin, 36,2 x 48,1 cm. Orléans, musée des Beaux-Arts, inv. 2017.16.23 (Kat.nr. 5, S. 95)

che Spendenaktion und mit staatlicher Hilfe der Ankauf des Konvoluts, und in kürzester Zeit wurde ein Forschungsprojekt in Gang gesetzt, das nun in eine Ausstellung und einen voluminösen Katalog gemündet ist, der hohe wissenschaftliche Standards erfüllt. Drei der sechs Katalogbeiträge (Anne-Veronique Raynal, Dominique D'Arnoult, Olivia Voisin) rekonstruieren dank erstaunlich reicher Archivfunde akribisch die Geschichte einer Händlerfamilie aus der „petite bourgeoisie“ der Provinz, die aus ihrem engen Lebensumkreis herausstrebt: Thérèse Leprince, Tochter eines Kurzwarenhändlers, in dessen Sortiment sich zunehmend auch Künstlerbedarf befand, beginnt früh mit der Produktion von Pastellporträts der Notablen von Orléans, ermutigt und zeitweise auch unterwiesen vom Zeichner und Stecher Charles Nicolas Cochin, vom damals schon berühmten, im richtigen Moment in Orléans weilenden Porträtisten Jean-Baptiste Perronneau und von deren gemeinsamem Freund, dem Amateur, Sammler und reichen Zuckerfabrikanten Aignan Thomas Desfriches. Sie heiratet den im Siebenjährigen Krieg verwundeten Berufssoldaten Jean-Baptiste Lapерche, der nach seinem Ausbruch aus der Familientradition nur widerwillig den Hutladen der Familie weiter betreibt, bis beide 1778 nach Paris aufbrechen – Thérèse mit gesteigerten künstlerischen Ambitionen, Jean-Baptiste in neuer militärischer Stellung. Jahr um Jahr hatte Thérèse in den 1770er Jahren insgesamt sechs Kinder gebo-

ren, von denen nur das zweite, Jean-Marie, überlebte. Dieser wird nun als Siebenjähriger mit nach Paris genommen und bekommt zwei Jahre später noch einen Bruder, Constant, der ebenfalls Künstler werden soll und dessen Leben eng mit dem des älteren Bruders verknüpft bleiben wird, auch wenn Jean-Marie im Jahr 1804 nach Moskau aufbricht und erst 1824 zurückkehrt.

Über Jean-Marie Delaperches künstlerische Ausbildung besitzen wir keine Dokumente. Sie wird überwiegend in den Händen der Mutter gelegen haben, die in Paris Kontakte zu Elisabeth Vigée-Lebrun pflegte und bei Jean-Baptiste Greuze hospitierte. Das Porträt muss dabei im Mittelpunkt gestanden haben – und als Porträtist und Miniaturmaler hat sich Jean-Marie in den wenigen überlieferten Ego-Dokumenten bis ans Ende seiner Laufbahn auch stets bezeichnet. Sehr wahrscheinlich ist darüber hinaus die Auseinandersetzung mit Pierre-Paul Prud'hons weit gefächertem, vom Galanten bis ins Politische reichenden Einsatz der Allegorie, auch wenn direkte Kontakte bisher nicht nachweisbar sind (hierzu sowie grundsätzlich zur Allegorie-Diskussion um 1800 der umsichtige Katalogbeitrag „Jean-Marie Delaperche ou les milles et une vies de l'allégorie“ von Sidonie Lemeux-Fraitot). Dass er zeitweise auch in Jacques-Louis Davids Klasse war, bezeugen zwar Étienne-Jean Delécluzes Schülerliste in dessen spätem Erinnerungsbuch *Louis David. Son école et son temps* von 1855 und vorher mehrere

**Abb. 2** Jean-Marie Delaperche, *Marius prisonnier à Minturnes*, 1801. Graphitstift, Feder, Tinte, Lavierung mit schwarzer Tinte auf Velin, 20,6 x 24,5 cm. Orléans, musée des Beaux-Arts, inv. 2017.16.40 (Kat.nr. 3 recto, S. 91)



Einträge in einschlägigen Kompendien (so in Charles Gabets *Dictionnaire des Artistes de l'École française* von 1831, 191), aber ob und wie lange er sich im dortigen hoch kompetitiven Klima hat halten wollen und können, bleibt ungewiss. Im Jahr 1797 jedenfalls verlässt Jean-Marie Delaperche als Sechszwanzigjähriger Paris und geht, Kontakte der Mutter nutzend, für fünf Jahre in die Normandie, wo er offenbar sein Auskommen bei Auftragsgebern der Provinz findet.

Eine Orientierung am heroischen und zugleich allegoriefreien David-Stil zeigen im Zeichnungskonvolut nur zwei Blätter, die im Kontext seines Versuches von 1802 entstanden sein dürften, doch noch in Paris Fuß zu fassen: ein „Marius prisonnier à Minturnes“ (Kat. 3; Abb. 2) und ein „Sabinus“ (Kat. 103). Ersterem, einem der alten großen Themen der David-Klasse (Crow 1997, 83ff.), gewinnt er mit hohem Ehrgeiz eine schlagende Wendung ab – der niederschmetternde Blick des Marius wird nur im gestischen Reflex des Schergen sichtbar. Letzteres scheint ein Kommentar zur Aufgabe des Concours um den Rompreis von 1802 zu sein, dessen Thema Delaperche vom rhetorisch-konventionellen Plädoyer von Sabinus' Gattin Éponine vor Vespasian zur – zeitlich vorhergehenden – dramatischen Ergreifungsszene des alten Rebellen in seiner Höhle verschiebt: zwei Blätter, die mit

großem Selbstbewusstsein in den Diskurs der Capitale mit ihrer Vielzahl an konkurrierenden Akteuren eintreten. Aber eine zunehmend dirigistische Förder- und Salonpolitik – die Aushöhlung der in der Revolution etablierten „prix d'encouragement“; die direkte Auftragsvergabe und die Eingriffe in die Salon-Einsendungen durch den Ersten Konsul Napoleon; schließlich der in der Öffentlichkeit ausgetragene Streit um den Jury-Entscheid zugunsten von Napoleons Protégé Antoine-Jean Gros beim Wettbewerb um *La Bataille de Nazareth* (hierzu neuerdings ausführlich Knels 2019, 46–61) – signalisierten nicht nur dem zutiefst royalistischen Delaperche, dass er in einem napoleonischen Paris nichts mehr zu erhoffen hatte. Auch z. B. der alte Jakobiner Armand-Charles Caraffe, der im Concours um die *Bataille de Nazareth* gegen Gros unterlegen war, kam zu dieser Einsicht. Er ging 1803 nach St. Petersburg und wurde dort 1806, Ironie der Geschichte, Nachfolger des uralten Gabriel-François Doyen, dessen große Zeit schon im Ancien Régime abgelaufen war (hierzu jüngst Walczak 2019, 326–331 u. ö.).

### MOSKAU STATT PARIS

Auf eine solche Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen traf dann zwei Jahre später Delaperche, als er sich in Russland niederließ. Sie spiegelt sich in der

stilistischen Heterogenität seiner dort entstandenen Zeichnungen, von denen einige in seltsam anachronistischer Weise auf Muster des 18. Jahrhunderts rekurrieren, so z. B. „Mentor soustrait Télémaque à l'Influence de l'Amour“ (Kat. 97) oder ein Blatt „Diana et Actéon“ (Kat. 102), das, wie der präzise recherchierte Katalog sehr schön zeigt, auf Bilder von Louis Galloche und Noël-Nicolas Coypel aus der Ermitage, beide von 1732, referiert. Aber vor allem ein großes virtuos allegorisches Blatt, von den Katalogautoren mit „Le Philosophie entre la Jalousie et l'Innocence“ betitelt (Kat. 90), verblüfft mit einem durch und durch rokokohaften Gestus mit nervös-flimmernden Lavierungen (der Gedanke, dass nicht alle Blätter des Konvoluts von Delaperche stammen könnten, wird im Katalog übrigens strikt vermieden).

Delaperche muss sich mit seiner Familie jahrelang als Miniaturmaler über Wasser gehalten haben. Dann fand er im zweiten Dezennium des neuen, so atemberaubend rapide beschleunigten Jahrhunderts – nach dem Verlust seiner wahrscheinlich bescheidenen materiellen Basis durch den Brand von Moskau und nach dem Tod von zweien seiner drei Söhne im Desaster von Napoleons Rückzug aus Russland – als Hauslehrer einer reichen Moskowiter Familie, den mit der Familie Puschkins verschwägerten Venevitinovs, schließlich eine neue Basis. Nichts von der Produktion aus seinem „Hauptgeschäft“ als Porträtist ist bis heute identifizierbar. Fast ausschließlich das vor drei Jahren flaschenpostartig aufgetauchte Zeichnungskonvolut (von dem 76 Blätter der russischen Epoche zuzuordnen sind) gibt Zeugnis von dieser überwiegend dunklen, krisenhaften Zeit – neben immerhin fünf kleinen, skizzenhaften Zeichnungen im „Liber amicorum“ seiner Schülerin Sofia Venevitinova (Moskau, Staatliches Historisches Museum) und einem repräsentativen, detailliert ausgearbeiteten Blatt „L'Empereur Alexandre I<sup>er</sup> octroie une charte à la France“ von 1814 (St. Petersburg, Ermitage), das er womöglich dem Zarenhof verkaufen konnte und das dem russischen Herrscher eine leicht übertriebene Rolle bei der Restitution der Bourbonen-Monarchie zuschreibt. Diese in Russland befindlichen Blätter waren für

die Ausstellung offenbar nicht zu bekommen (hierzu Guillaume Nicouds Katalogbeitrag „Laperche à Moscou“).

### ERREGTE ABRECHNUNG MIT NAPOLEON

Im schon erwähnten Nukleus dieses Zeichnungs-Corpus aus den Jahren 1812–15 und über diesen hinaus explodiert eine klassizistische Bildsprache im Modus der äußersten Erregung. Napoleon als der Stifter allen Unheils – des welthistorischen, des kunstopolitischen und des privaten der Familie – wird vehement attackiert. So im Priamus-Blatt durch die Identifikation mit Pyrrhus, der den jüngsten Priamus-Sohn und dann den Vater selbst niedermetzelt, im Hintergrund links das Moskau substituierende brennende Troja (Kat. 5; vgl. *Abb. 1*). Programmatisch eingeleitet hatte Delaperche seine Abrechnung mit dem Kaiser durch eine klassische Allegorie „Les fureurs de Mars épouvantent la Nature“, datiert auf „8<sup>bre</sup> 1812“ (Kat. 54), die er im folgenden Jahr mit „Néron recule épouvané du nombre de ses victimes et est accablé sous le poids de ses Crimes“ frenetisch überbietet (Kat. 55; *Abb. 3*). Aus dem von Furien begleiteten, in voller Rüstung siegessicher über Leichen gehenden Mars von 1812 ist in diesem Nachtstück der lorbeerbekrönte nackte Nero geworden, den die Erscheinung seiner Opfer – allen voran ein Märtyrer, der dem Tyrannen seinen abgeschlagenen Kopf als makabre Doublette präsentiert – in den Wahnsinn treibt. Die mit virtuoser braun-schwarzer Lavierung und weißer Gouache erzielte geisterhafte Szenerie knüpft, wie der Katalog zu Recht bemerkt, an Girodets fantastischen Klassizismus seiner Ossian-Evokationen vom Jahrhundertbeginn an, den Delaperche aber in eine ganz neue Dimension, die der Grausamkeit, überführt. „Le jeune Caton dans la maison de Sylla“ (Kat. 94; *Abb. 4*), wohl in derselben Periode der Beklemmung entstanden, treibt die Inszenierung der Grausamkeit noch weiter voran: Während der Tyrann Sylla sich in einer entfernten, lichter Zone mit seinen Vertrauten berät, studiert im Clair-obscur des Vorraums rechts eine Gruppe die neue Proskriptionsliste, während links den Mördern das buchstäbliche „Kopfgeld“ ausbezahlt wird.





**Abb. 3 Jean-Marie Delaperche, Néron recule épouvanté du nombre de ses victimes et est accablé sous le poids de ses Crimes, um 1813. Graphitstift, Feder, Tinte, Lavierung und Höhungen mit weißer Gouache auf Velin, 31 x 46,6 cm. Orléans, musée des Beaux-Arts, inv. 2017.16.37 [Kat.nr. 55 recto, S. 175]**

Auf Napoleons Rückkehr von Elba Anfang März 1815 und die beginnenden Cent-Jours reagiert Delaperche mit zwei großen historisch-allegorischen oder, mit seinen eigenen Worten, historisch-„poetischen“ Blättern; beide „dessiné pendant le fêtes de Pâques“, also um den 30. April (wenn man, anders als der Katalog, naheliegenderweise vom russisch-orthodoxen Osterfest ausgeht). Das eine Blatt, „le 20 mars 1815“ betitelt (Kat. 57), blickt zurück auf den Tag von Napoleons Einzug in Paris, nachdem die königliche Armee die Seiten gewechselt hatte. Ein erregter, geradezu überbordender Kommentar (der Katalog schreibt treffend von Logorrhoe) ruft jedes Detail des übervollen Blattes auf, das links bzw. rechts von einer großen weiblichen Repoussoirfigur, die Raffaels „Vertreibung des Heliodor“ entstammt, die Bösen mit den Guten konfrontiert. Links: „Le Corse fleau du monde reparait [...]“. Derrière lui sont des soldats avides de pillage. La Fureur le domine elle secoue son brandon et fait siffler ses serpents sur sa tête. la mort planant sur la France etend deja son voile fu-

nèbre, la tyrannie la precede [...]“. Und rechts, wo emphatisch die alles überragende Gestalt Ludwigs XVIII. erscheint: „[...] ce monarque au milieu de sa famille et de quelques fidels sujets invoque la justice celeste la pitié la première de ses vertus dût être alors sa force et sa consolation. Il s'adresse au grand juge des peuples et des rois.“ Eben jener oberste Richter der Völker und Könige erscheint dann im zweiten Blatt als Blitze schleudernder Jupiter/Gottvater (ebenfalls nach Raffael), der mit unfehlbarem Schlag den Tyrannen trifft (Kat. 58; Abb. 5): eine apokalyptische Szene als ultimativer Racheakt des Künstlers, der sechs oder sieben Wochen vor Waterloo die halbe Menschheit aufmarschieren lässt (zur Künstlerrache als ästhetischer Extremposition einer beginnenden Moderne: Kohrs 2014, 143–259). Von der bereits am 25. März erneuerten antinapoleonischen Koalition zwischen England, Österreich, Russland und Preußen hatte Delaperche längst auch im entlegenen Kursk, wo er sich in der Osterzeit wohl aus Gründen des Brot-erwerbs aufhielt, gehört und gelesen. Und daran



**Abb. 4 Jean-Marie Delaperche, Le jeune Caton dans la maison de Sylla, um 1810–12. Graphitstift, Feder, Tinte, Lavierung mit Eisengallustinte, Lavierung und Höhungen mit weißer Gouache, Höhungen mit Gummiarabikum auf Velin, 24,8 x 38 cm. Orléans, musée des Beaux-Arts, inv. 2017.16.28 [Kat.nr. 94, S. 263]**

muss sich die prophetisch wirkende Phantasmagorie der unter Fahnen antretenden Völker (Italien, Spanien, Dänemark und Schweden fügt er hinzu) entzündet haben. Ein von Caraffe nach St. Petersburg mitgebrachtes, extrem figurenreiches Schlachtenstück, „Die Aufhebung der Belagerung von Centobriga durch Metellus“, mag einen Anstoß gegeben haben, auch wenn dort die Botschaft eine versöhnliche ist (Walczak 2019, 330).

Während der Cent-Jours mag nicht nur ein „Naufrage“ (Kat. 65) entstanden sein, der alle einschlägigen Katastrophenbilder (Claude Joseph Vernets diverse Schiffbrüche, Prud'hons „Naufrage

de Virginie“, Girodets „Scène de Déluge“) mit einer übernatürlichen, alles überwältigenden Welle zu überbieten suchte, sondern auch ein Blatt („dessiné par laperche 1815“), mit dem Delaperche eine schon bald ins Sentimentale und Melodramatische abgleitende Folge von historischen Bourbonen-Szenen eröffnete: eine makabre Exhumierung des von Napoleon arglistig beseitigten Duc d'Enghien mit dem an den Tyrannen gerichteten Kommentar „Voulez vous encore le prendre, le voilà!“ (Kat. 59; Abb. 6) – willst Du etwa Deine Schandtat noch einmal wiederholen, da hast Du ihn! Delaperche bezieht sich in der Bildunter-



**Abb. 6 Jean-Marie Delaperche, „Voulez vous encore le prendre, le voilà!“, 1815. Graphitstift, Feder, Tinte, Lavierung mit Eisengallustinte, Lavierung mit schwarzer Tinte, Höhungen mit weißer Gouache auf braun laviertem Vergé-Papier, 20,8 x 33,5 cm. Orléans, musée des Beaux-Arts, inv. 2017.16.53 [Kat.nr. 59, S. 187]**





Abb. 5 Jean-Marie Delaperche, Les Cent-Jours. La chute de Napoléon, 1815. Graphitstift, Feder, Tinte, Lavierung mit Eisengallustinte, Lavierung mit schwarzer Tinte, Lavierung und Höhungen mit weißer Gouache auf Vergé-Papier, 33,6 x 41,8 cm. Orléans, musée des Beaux-Arts, inv. 2017.16.49 [Kat.nr. 58 recto, S. 183]

schrift auf Chateaubriand (den er in skurriler Laune „Chateau brillant“ schreibt) und dessen in den Tagen von Bonapartes erster Abdankung erschienenen Pamphlet *De Buonaparte et des Bourbons et de la nécessité de se rallier à nos princes légitimes*, in dem das barbarische Schicksal des Bourbonensprosses emphatisch aufgerufen wurde.

Eine ingenöse Idee der für die Ausstellung Verantwortlichen war es, unter dem Motto „Pour une Liberté des Arts“ Blätter unterschiedlicher Entstehungszeit zu versammeln, die von der Autonomie der Kunst, von Kunstproduktion, vom Kunstmarkt und vom Umgang der Mächtigen mit der Kunst handeln – in fast durchweg pessimistischer Attitüde. In einigen Blättern wird eine Reflektionsstufe sichtbar, die in ihrer Radikalität konventionelle Allegorien über das Los des Genies weit überschreitet. Delaperche lässt da in krudestem Realismus den Sultan Mehmet II., als er in

Gentile Bellinis Atelier eine Enthauptung Johannes des Täufers besichtigt, durch einen mörderischen Akt persönlich demonstrieren, wie die von Bellini gemalte Schnittstelle anatomisch korrekt auszusehen habe (Kat. 132; Abb. 7): ein geistreiches Spiel mit den Realitäts- und Bildebenen, die Inversion einer *mise en abyme* und zugleich die vielleicht brutalste Formulierung einer mimetischen Ästhetik der Grausamkeit. „[G]entil Bellin fut si effrayé de cette Cruelle demonstration que sa palette lui tombat des mains et ne se croyant pas en sureté a Constantinople il se retirat dans sa patrie“ – so der Kommentar des Zeichners auf der Rückseite.

### PROBLEMATISCHE RÜCKKEHR

Als Delaperche 1824 nach Paris zurückkehrte, hatte er weitgehend den Anschluss an den Diskurs in der Capitale verpasst. Charles Paul Landons



**Abb. 7 Jean-Marie Delaperche, Gentile Bellini et Mehmet II, um 1815. Feder, Tinte, Lavierung mit schwarzer Tinte, Höhungen mit weißer Gouache auf braun laviertem Vergé-Papier, 27,5 x 33,4 cm. Orléans, musée des Beaux-Arts, inv. 2017. 16.43 (Kat.nr. 132 recto, S. 327)**

*Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux Arts* hatte sein Freund, der Zeichner Pierre-Alexandre Parisot, der als echter Revolutionsemigrant seit 1792 in Moskau lebte, offenbar subskribiert. Damit konnte sich auch Delaperche – in Landons Auswahl und mit mageren Umrissstichen – grob informieren (zu Landons Publikationsprojekten detailliert Knels 2019, 325–340). Welche Ereignisfülle ihm aber entgehen musste, zeigte beispielhaft die just im Herbst 2019, drei Monate vor Delaperches Wiederentdeckung in Orléans, im Musée Girodet in Montargis eröffnete Ausstellung *Girodet face à Géricault ou la bataille romantique du Salon de 1819* mit ihrem gewichtigen Katalog (Montargis 2019). Am 29. Mai 1831 schreibt Jean-Marie seinem Bruder Constant (dem Katalog und Ausstellung, ebenso wie der Mutter, eine eigene kleine Abteilung widmen) über einen geplanten Salonbesuch: „[...] j’ai encore envie de faire avec toi un tour de Salon et de voir en détail tant et tant de peintures romantiques auxquelles on a besoin d’accoutumer ses yeux, sans cependant cesser d’être classique quand on a l’honneur de l’être“ (Kat., S. 42).

Über den Status des Zeichnungskonvoluts im Kontext von Delaperches Œuvre lässt sich derzeit nichts Abschließendes sagen. Vieles spricht dafür, in ihm ein überwiegend autobiographisches Dokument mit manchen verschlüsselten Botschaften zu sehen, entstanden aus der Anstrengung der Selbstkonstitution und -behauptung eines unruhigen Geistes in höchst unruhiger Zeit, der als sich radikaliserender Klassizist die Türen zu einer in die Zukunftweisenden Ästhetik der Verstörung und des Schreckens aufstieß, wie sie wenige Jahre später Delacroix mit seiner Dante-Barke manifest machte. Mehdi Korchane, der zuletzt eine große Monographie über Pierre Narcisse Guérin, den Autor einer unvollendet gebliebenen „Dernière nuit de Troie“, vorgelegt hat (Korchane 2018), formuliert das in seinem Katalogbeitrag „Un peintre sans tableau“ vorläufig resümierend so: „Si l’examen de l’ensemble orléanais est loin de livrer toutes les réponses que soulève son existence, on ne fera pas de contresens en le considérant comme le journal poétique de l’enfant de Saturne qu’un siècle de révolutions a fait de son auteur.“ (Kat., S. 85)



## LITERATUR

## Crow 1997

Thomas Crow, *L'atelier de David. Émulation et Révolution*, Paris 1997.

## Knels 2019

Eva Knels, *Der Salon und die Pariser Kunstszene unter Napoleon I. – Kunstpolitik, Künstlerische Strategien, Internationale Resonanzen*, Hildesheim u. a. 2019.

## Kohrs 2014

Klaus Heinrich Kohrs, *Und alles wandelt sich ins Gegenteil. Hector Berlioz' kontrafaktische Szenen*, Frankfurt a. M./Basel 2014.

## Korchane 2018

Mehdi Korchane, *Pierre Guérin 1774–1833*, Paris 2018.

## Montargis 2019

Kat. *Girodet face à Géricault ou la bataille romantique du Salon de 1819*, hg. v. Bruno Chenique/Sidonie Lemeux-Fraitot, Paris 2019.

## Walczak 2019

Gerrit Walczak, *Artistische Wanderer. Die Künstler(e)migranten der Französischen Revolution*, Berlin/München 2019.

---

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

## Betrogene Betrüger. Michelangelo Merisi da Caravaggios „Die Falschspieler“ als Metamalerei

**A**n einem Tisch sitzen zwei Jungen, die miteinander Karten spielen und von einem Kiebitz beobachtet werden (Abb. 1). Links ist ein Backgammonspiel platziert, rechts befinden sich Spielkarten auf einem kleinen Zinnteller. Immer wieder wurde festgestellt, dass hier das dem Poker ähnliche Primiera gespielt werde, welches sich damals größter Beliebtheit erfreute (vgl. Feigenbaum 2014, 253–272). Schon auf den ersten Blick repräsentieren beide Spieler höchst unterschiedliche Temperamente. Dem Besonnenen links sitzt der Heißsporn rechts gegenüber. Einer denkt nach, der andere

agiert und scheint zum Sprung bereit. Man spürt, dass der entscheidende Moment des Spiels bevorsteht. Welche Karte wird der Junge ausspielen? Im Bild geht es weniger um den fruchtbaren Augenblick, als vielmehr um die Gestaltung unerträglicher Spannung.

**I.** Caravaggios Gemälde der sogenannten „Falschspieler“ gehört zu jenen Genrebildern, die zu Beginn der 1590er Jahre entstanden sind, als der Maler nach seiner Ausbildung in Mailand nach Rom kommt, um dort sein Glück zu machen. Das Werk misst 94,2 x 130,9 cm und befindet sich heute im Kimbell Art Museum zu Fort Worth. Wie auch das Gemälde der „Wahrsagerin“ (Abb. 2) aus den Kapitولينischen Museen in Rom hat sich dieses Werk im Besitz des Kardinals Francesco Maria Bourbon Del Monte befunden und wird im Inventar als „Un gioco di mano del Caravaggio con Cornice negra“ erwähnt (Hibbard 1983, 23; 272). Beide Arbeiten scheinen als Gegenstücke gedacht gewesen zu