

Künstlerische Strategien postrevolutionärer Traumabewältigung: Delaroche versus Delacroix

Delacroix – Delaroche. Geschichte als Sensation.

Museum der bildenden Künste,
Leipzig, 11. Oktober 2015–17. Januar
2016. Katalogbuch hg. v. Hans-
Werner Schmidt und Jan Nicolaisen in
Zusammenarbeit mit Martin Schieder.
Petersberg, Michael Imhof Verlag
2015. 384 S., zahlr. Farb- und s/w Abb.
ISBN 978-3-7319-0271-3. € 49,95

Eugène Delacroix, Prototyp des romantischen Künstlers, der „von innen heraus“ poetische Ideen in genialischem Furor auf die Leinwand bringt und mit seiner offenen Faktur die Kunst seiner Zeit revolutioniert gegen Paul Delaroche, verspäteten Klassizisten, Staatsbejager und Napoleonverehrer, Inbegriff einer reaktionären Historienmalerei mit beruhigend geschlossener Konturlinie? Zu diesen in der Kunstliteratur seit jeher kursierenden Dichotomien hat eine Leipziger Ausstellung kürzlich eine neue, differenzierte Position eingenommen. Kurator Jan Nicolaisen ist das Wagnis eingegangen, die erste Delaroche-Ausstellung in Deutschland zu zeigen. Monographisch war dieser Maler bislang nur in Frankreich (im Musée des Beaux-Arts in Rouen 1983 in einer auf seine dortige *Jeanne d'Arc, malade, est interrogée dans sa prison par le cardinal de Winchester* ausgerichteten Kabinett-ausstellung, dann 1999/2000 in Nantes und Montpellier mit der großen Schau „Paul Delaroche. Un peintre dans l'histoire“, schließlich 2012 im Cabinet des dessins des Louvre) und in England zu sehen (1997 in der Londoner Wallace Collection und 2010 in der National Gallery mit „Painting History: Delaroche and Lady Jane Grey“). Es handelte sich

zudem um die allererste Schau überhaupt, die die beiden künstlerischen Positionen miteinander konfrontierte. Vorbereitet wurde die Ausstellung in mehreren Seminaren am Kunsthistorischen Institut der Universität Leipzig; verschiedene Einträge im Katalog stammen von dortigen Doktoranden. Das Katalogbuch ist ein Musterbeispiel für die gelungene Verbindung von kunsthistorischer Forschung und Museumsarbeit.

WECHSELNDE WERTSCHÄTZUNGEN

Die Ausstellung fand zudem an einem Ort statt, dem heute nicht mehr der Ruf vorausieht, ein prononciertes Interesse an französischer Kunst zu pflegen. Im 19. Jahrhundert war das anders: Die Kunstsammlung des erfolgreichen Leipziger Seidenwarenhändlers mit Pariser Geschäftskontakten, Adolph Heinrich Schletter, die den Grundstock der Bestände des heutigen Museums der bildenden Künste ausmacht, ließ das Leipziger Museum in den Augen der Zeitgenossen zu einem „fast ausschließlich französische[n] Museum“ werden. Der 1853 verstorbene Schletter hatte sein Legat testamentarisch an die Auflage gebunden, dass innerhalb von fünf Jahren nach seinem Tod ein Museumsbau in Leipzig errichtet werden sollte. Dieser wurde dann tatsächlich am 18. Dezember 1858 auf dem Augustusplatz eröffnet. Parallel zur Delacroix/Delaroche-Ausstellung zeigte das Museum der bildenden Künste die rekonstruierbaren Bestände aus der Schletter-Sammlung. Deren Hauptstück, das den Ausgangspunkt für die Idee einer Konfrontation von Delaroche und Delacroix gebildet hat, *Napoleon I. in Fontainebleau am 31. März 1814 nach Empfang der Nachricht vom Einzug der Verbündeten in Paris* aus dem Jahr 1845, hatte der frankophile Sammler direkt aus Delaroches Pariser Atelier erworben.

Zu Lebzeiten der beiden Maler war ihre Wertschätzung der heutigen *fortuna critica* diametral entgegengesetzt: Delaroche wurde als jüngstes

Mitglied mit nur 35 Jahren in die *Académie des Beaux-Arts* aufgenommen, 1833 zum Professor ernannt, er war auswärtiges Mitglied der Kunstakademien in Berlin und München und seit 1851 Mitglied des Ordens *Pour le mérite*. Zudem hatte er den begehrten Sitz im *Institut de France* inne, um den sich Delacroix jahrelang vergeblich bewarb – erst nach dem Tod seines Antipoden wurde der Weg *sous la coupole* auch für ihn frei, und er übernahm dessen Sitz. Delaroche bediente sich früh der Mechanismen des Kunstmarktes, indem er die Reproduktionshoheit seiner Werke in der Druckgraphik zu wahren wusste. In der geschickten Steuerung seiner *self-promotion* und Selbstver-

marktung wurde er zum Vorgänger von Oskar Bätschmanns „Ausstellungskünstler“, wie der Doyen der Delaroche-Forschung, Stephen Bann, in seinem Katalogbeitrag über den „modernen Künstler und sein Werk“ darlegt (vgl. auch Bann, *Paul Delaroche. History Painted*, London 1997). Während Delacroix' Verkaufserfolge weitestgehend auf Frankreich und England beschränkt blieben, profitierte der publikumswirksame Delaroche früh vom „internationalen Bilderumlauf“ (Kat., 82) bis auf den amerikanischen Markt.

Heute ist Delaroche weitgehend vergessen, einzig seine Napoleon-Bilder und seine historischen Gemälde zur englischen Geschichte wie



Abb. 1 Paul Delaroche, Die Söhne Eduards IV., 1830. Öl/Lw., 181 x 215 cm. Paris, Musée du Louvre (Kat.nr. 57)



Abb. 2 Eugène Delacroix, *Boissy d'Anglas grüßt den Kopf des Abgeordneten Féraud*, 1831. Öl/Lw., 79 x 104 cm. Musée des Beaux-Arts de Bordeaux (Kat.nr. 4)

Der Tod Elisabeths, das im Salon von 1827/28 neben Delacroix' *Tod des Sardanapal* Furore machte, *Die Hinrichtung der Lady Jane Grey* oder auch *Die Söhne Eduards IV.*, sind im visuellen Gedächtnis des Kunstgeschichte noch einigermaßen präsent. Gerade die beiden angsterfüllten Knaben (Abb. 1), die von der Lektüre eines Stundenbuchs aufblicken, weil sich ihre Mörder durch einen schmalen Lichtstreif unter der Tür ankündigen, was bislang nur das wenig zu ihrer Verteidigung geeignete Hündchen links bemerkt zu haben scheint, sind emblematisch für den das gesamte Œuvre Delaroches durchziehenden Versuch, gegen die in nachrevolutionären Zeiten immer noch spürbare Terreur anzugehen, indem man den Betrachter zur *compassio* mit deren Opfern (und selbst mit den Tätern) anleitet.

In einer kunsthistorischen Rezeption, die primär auf Innovation und Modernität blickt, hat der „junge Wilde“ Delacroix spätestens seit Beginn des avantgardenfixierten 20. Jahrhunderts Delaroches den Rang abgelaufen, wie France Nerlich in

ihrem quellengesättigten Beitrag „Delaroches und Delacroix aus deutscher Sicht“ zeigen kann. Im Gegensatz zu Delacroix, der ein Einzelkämpfer war, unterhielt Delaroches ein florierendes Lehratelier, in dem er zwischen 1835 und 1843 rund 370 Schüler ausbildete – darunter viele Ausländer, insbesondere Deutsche. Nerlich zeichnet die ästhetische Urteilsbildung über die beiden Antipoden in Deutschland und Frankreich, die bei dem „gewissermaßen presbyterianischen“ Delaroches (Kat., 96) sogar konfessionelle Gegensätze bemühte, anhand der zeitgenössischen Kunstkritik und ihrer je unterschiedlichen national(istisch)en Prämissen nach: So urteilt die *Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände* 1852, Delaroches habe „sehr wenig Feuer und Phantasie, aber viel Geschmack, Einsicht und Ausdauer. Die Armuth in der Erfindung weiß er sehr geschickt dadurch zu verdecken, daß er zu seinen Darstellungen historische Stoffe wählt, die entweder allgemeines Interesse haben, oder worin die Stimmungen, Gefühle und Ansichten der bewegten Gegenwart ihren haupt-

sächlichsten Ausdruck und Anreiz finden.“ Delacroix sei dagegen zwar ein herausragender Kolorist und genialer Agent von Einbildungs- wie Ausdruckskraft, doch „es fehlt ihm an Erhabenheit, Stil, Eleganz und Correctheit“ (zit. n. Kat., 100).

Die gewandelte Wertschätzung der beiden Künstler spiegelte sich auch in der Ausstellung: Während Bilder von Delaroche vergleichsweise leicht auszuleihen sind, war Delacroix stärker in kleineren Formaten wie der – im Vergleich mit dem ausgeführten Riesenbild allerdings wesentlich frischeren und wilderen – Ölskizze zum *Sardanapal* und mit Papierarbeiten sowie Druckgraphik vertreten. Auch die Katalogbeiträge sind eher Delaroche-lastig. Der einzige Delacroix gewidmete Aufsatz von Thierry Laugée fällt enttäuschend

aus: Seine viel zu kurz greifende These, Delacroix habe sich eigentlich für Politik überhaupt nicht interessiert, sondern sei stets nur um eine effektvolle und prestigesteigernde Selbstinszenierung in der Behandlung zeitgeschichtlicher Themen bemüht gewesen, um sich der herrschenden Macht opportunistisch anzudienen, überzeugt nicht – und hierfür ist nicht allein die miserable Übersetzung verantwortlich. Der Autor verkennt nicht nur die politische Parteinahme des Malers in seinen *Scènes des massacres de Scio* im Salon von 1824, sondern vor allem die engagierte Stellungnahme Delacroix' zu den Opfern im griechischen Freiheitskampf in seiner ‚allégorie humanitaire‘ *La Grèce mourante* (*Griechenland auf den Ruinen von Missolonghi*) von 1826.



Abb. 3 Delaroche, *Der letzte Abschied der Girondisten am 31. Oktober 1793*, 1856. Öl/ Lw., 58 x 98,5 cm. Paris, Conciergerie, Centre des monuments nationaux, Depot aus dem Musée Carnavalet [Kat.nr. 11]

Der Louvre zeigte sich in seinen Leihgaben ausgesprochen großzügig. Der Leiter des *Département de peinture*, Sébastien Allard, unterstützte das Projekt von Anfang an und steuerte einen kenntnisreichen Katalogbeitrag bei. Darin untersucht er die Konstellation „Delacroix versus Delaroche im Salon“ und arbeitet Delaroches „melancholische Geschichtsauffassung“ (Kat., 34) prägnant heraus. Der Maler inszeniert in seinen Bildern Geschichte dramatisch und effektiv wie in bühnenartigen Guckkästen, um die Emotionen und die Imaginationskraft des Betrachters im Sinne einer pointierten Wirkungsästhetik anzusprechen und um die Ausweglosigkeit der dargestellten Situationen in „klastrophobischen Interieurs“ zu verbildlichen (so Jan Nicolaisen und Martin Schieder in ihrem einführenden Katalogtext „Qui donc est dieu? M. Delacroix, M. Delaroche?“; Kat., 26). Diese These wird durch die Beobachtungen Nicolaisens zu den Zeichnungen Delaroches gestützt, die das Bildgeschehen häufig einmal in der frontalen Ansicht, dann erneut in der Aufsicht aus der Vogelperspektive zeigen (vgl. Abb. 5), um die Anordnung der „Schauspieler“ im Bühnenraum penibel zu überprüfen und ihnen – in einer Art Kontrollzwang – ihren vom Maler bestimmten Platz anzuweisen. Im Gegensatz dazu konstatiert Allard bei Delacroix eine „Dramatisierung des Künstlerstatus“, indem dieser in seinen Bildern, deren Protagonisten wie Tasso, Hamlet, ja selbst Sardanapal häufig als implizite Selbstportraits des Künstlers zu lesen sind, „das Augenmerk auf die genuin künstlerischen Eigenschaften seiner Malkunst“ lenkt und damit den primären Kunstwerkcharakter des Bildes betont (Kat., 40; vgl. auch: Ulrich Oevermann, Eugène Delacroix – biographische Konstellation und künstlerisches Handeln, in: *Georg Büchner-Jahrbuch* 6, 1986/87, 12–58;



Abb. 4 Delaroche, Studie zu Napoleon auf St. Helena, um 1852. Feder und Tusche in Braun auf Papier, 10,3 x 7,6 cm. Paris, Musée du Louvre (Kat.nr. 10.2)

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

GESCHICHTE AUS ZWEITER HAND

Der Leipziger Ausstellung und dem hervorragenden Katalog ist es gelungen, zwei sehr unterschiedliche Künstler in differenzierter Weise zu präsentieren, die sich beide gleichermaßen an den Nachwirkungen der Französischen Revolution und ihren Traumatisierungen abgearbeitet haben. Sie distanzieren sich zunehmend von einer Historienmalerei im Modus des *exemplum virtutis*, um authentische Geschichte zu malen und die Gegenwart mit Hilfe der inszenierten Vergangenheit (mehr oder weniger kritisch) zu befragen, wie Allard zu Recht betont (Kat., 38f.). „Geschichte“ meint hier nicht nur die Historie und das zeitpolitische Geschehen, sondern auch die in ihren Bil-



Abb. 5 Delaroche, Studie zu Elisabeth von Frankreich auf dem Weg zur Hinrichtung und eine weitere Komposition, um 1856. Bleistift auf Papier, 15 x 22,5 cm. Paris, Musée du Louvre (Kat.nr. 12.1)

„poetische Idee“ von Revolution als eines unaufhaltsamen Aufstands der Bestie Mensch, die sich als gesichtslose Masse und alle Humanität überroll-

ndern aufscheinende divergierende Vorstellung von *istoria* als Geschichtserzählung mit malerischen Mitteln. Martin Schieder gelingt es in seinem brillanten Aufsatz „Delacroix, Delaroche und die Königsmörder“, diese unterschiedlichen Konzepte von Geschichte und „die Erzählstrategien der beiden Kontrahenten zwischen Illustration und Imagination“ (Kat., 46) anhand der beiden Bilder *Cromwell am Sarge Karls I.* von Delaroche (1831) und *Cromwell im Schloss Windsor* von Delacroix (um 1828, das wie Delaroches Bild im Salon von 1831 ausgestellt war) pointiert herauszuarbeiten. Während Delaroche Geschichte begriff „als den fortwährenden Kampf antagonistischer Prinzipien und Systeme, für die er stellvertretend historische Figuren wählte“ (Kat., 53), interessierte sich Delacroix insbesondere für die psychischen Irritationen in der Person Cromwells bei der Betrachtung des Bildnisses seines von ihm beseitigten Amtsvorgängers, die ihn zu einer melancholischen Reflexion über die Dramatik von Machtgewinn und Machtverlust zu drängen scheinen: Das Trauma des Königsmords vom 21.1.1793 führt zu einer nicht enden wollenden Trauerarbeit, die in Zeiten ständig wechselnder Regimes zwischen Restauration und Nachfolgerevolutionen immer wieder die ungelöste Frage nach der Legitimation und Delegitimation von Macht stellt.

Beide Maler haben Themen aus der Zeit der Französischen Revolution „nachbearbeitet“, jedoch auf inhaltlich wie formal sehr unterschiedliche Weise: Delacroix destilliert 1831 in *Boissy d'Anglas grüßt den Kopf des Abgeordneten Féraud* (Abb. 2) seine pessimistisch-geistesaristokratische

lender Mob in den Sitzungssaal des Nationalkonvents ergießt. Baudelaire betonte diese negative Sicht auf den Geschichtsverlauf wie auf den Menschen 1864 in seinem Text „L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix. Au rédacteur de l'*Opinion nationale*“: „Tout, dans son œuvre, n'est que désolation, massacres, incendies; tout porte témoignage contre l'éternelle et incorrigible barbarie de l'homme.“

Delaroche hingegen bietet dem Betrachter Geschichte aus zweiter Hand, literarisch und historiographisch gefiltert und abgedämpft, seine Bilder sind eine Sonderform eines distanzierteren Historismus jenseits des *style troubadour*. Sein Revolutionsbild *Der letzte Abschied der Girondisten am 31. Oktober 1793*, gemalt 1856 (Abb. 3), verleiht der Darstellung historische Wahrhaftigkeit, indem die Akteure auf dem Rahmen in „abgekürzten“ Porträts erneut auftauchen und damit in der Art von Fahndungsphotos eindeutig identifiziert werden. Die Marat-Büste als Kerkerdekoration rechts oben unterstreicht die *couleur historique* des Bildes, das in seiner Greuzehaften Faktur wenig Heroismus ausstrahlt. Es wirkt damit wie eine Illustration von Delaroches Moderne-Konzept: „Moderne est de faire exprimer à la nature humaine le plus de pensée et de passion avec le moins de mouvement, le moins d'action physique possible. La vieille tradition cherche surtout les effets dans le geste; il faut les trouver, aujourd'hui, dans l'expression de la physionomie“ (zit. n. Aphorismes de Paul Delaroche, in: Alfred Bruyas, *Musée de Montpellier. La Galerie Bruyas*, Paris 1876, 425; Kat., 80).

Um einer „aus der Distanz wahrgenommenen Geschichte plastisch“ und verlebendigend „zur



Abb. 6 Delaroche, Napoleon überquert den St.-Bernhard-Pass im Jahr 1800, 1848. Öl/Lw., 289 x 222 cm. Paris, Musée du Louvre (Kat.nr. 8)

durch den Rückgriff auf historisch bzw. historiographisch authentifiziertes Material absichern konnte. Im Gegensatz zu seinen sonstigen, fast zwanghaft detailfixiert wirkenden und mit einem abgrenzenden Rahmen umzogenen miniaturlastigen historischen Szenen in spitzem Bleistift (*Abb. 5*) gelingt es ihm hier, wie Jan Nicolaisen zeigen kann, „den Bildgedanken einer zum Mythos gewordenen Figur zwischen historischem Exil und denkmalhafter Zeitlosigkeit mit Spannung aufzuladen“ (Kat., 70).

Form zu verhelfen“ (France Nerlich, Kat., 94), bedient sich Delaroche aus literarischen Vorlagen, vor allem aber aus der zeitgenössischen Historiographie, die das 19. Jahrhundert als erzählerische Gattung dominiert. Für das Sitzmotiv und die Kleidung seines resignativ-mürrischen *Napoleon in Fontainebleau* greift er auf eine Illustration in Louis-Pierre Anquetils und Théodore Burettes *Histoire de France* von 1838 zurück. Die Quelle für seinen ersten, zeichnerisch erstaunlich freien und expressiven Entwurf für das nie ausgeführte großformatige Wandbild „Napoleon auf St. Helena“ (um 1852; *Abb. 4*), das Maximilian II. für das Münchner Maximilianeum in Auftrag gegeben hatte, konnte noch nicht identifiziert werden. Es scheint aber, als habe der pedantische Delaroche sich generell nur in den Fällen eine etwas freiere und gewagtere Zeichnung erlaubt, in denen er sich

Obgleich er mit seinen gescheiterten und scheiternden Helden (und Heldinnen, wie im Falle der *Marie Antoinette vor dem Tribunal* von 1851) im christlich-religiösen Sinne *compassio* beim Betrachter weckt, verweigert Delaroche eine eindeutige moralische Stellungnahme zum fatalen Lauf der Geschichte: Auch *Bonaparte überquert den St.-Bernhard-Pass im Jahr 1800* (*Abb. 6*) ist, wie schon die *Girondisten*, ein Anti-David-Bild. Gebrochener könnte der Heroismus von Jacques-Louis Davids himmelstürmendem Welteneroberer in der ruhmreichen französischen Nationaltradition eines Charlemagne nicht sein, das feurige Ross ist durch das historisch korrekte Maultier ersetzt, die Bewegungsrichtung invertiert, der Blick des Reiters ist in der Fiktion undeutbar starr in eine vom Nachgeborenen Delaroche als gescheitert erkannt-



**Abb. 7 Delacroix, Die Be-
weining Christi, 1857.
Öl/Lw., 38 x 46,3 cm.
Staatliche Kunsthalle
Karlsruhe (Kat.nr. 87)**

vor allem für Szenen aus der Passion Christi, für das mütterliche (Mit)Leiden Mariens, aber auch für Martyrien wie das des hl. Stephanus oder Johannes des Täufers. Diese passionierten Momente der Sensation sind ihm Anlass für gequälte Körpertorsionen als

te Zukunft aus dem Bild hinaus in die revolutionäre Realität der eigenen Gegenwart gerichtet: Das Bild entstand im Revolutionsjahr 1848. Nicolaisens überzeugende These hierzu lautet, Delaroches habe „bei aller Zurückhaltung gegenüber eindeutigen politischen Bildaussagen“ dennoch eine moralisch-didaktische Absicht mit seinen Bildern verfolgt: „nämlich die Erziehung zu einem Gefühl für das Historische an sich, insbesondere für das Phänomen des geschichtlichen Wandels“ (Kat., 74), aus dem freilich spätestens seit den Terreurjahren und dem Scheitern des Konzepts *Historia magistra vitae* keine eindeutigen Lehren und Handlungsanweisungen für die Zukunft, nicht einmal für die politische Gegenwart abgeleitet werden können. Es geht um *Geschichte als Sensation* im doppelten Wortsinn, um das Erdulden des historischen Wandels, dem man nur noch im Sineseneindruck nachspüren kann, um den „dulden, strebenden und handelnden Menschen, wie er ist und immer war und sein wird“, wie Jacob Burckhardt es in *Über das Studium der Geschichte* mit seinem Credo einer gewissermaßen „pathologischen“ Geschichtsbetrachtung formuliert hat.

Diese Unterschiede im künstlerischen Habitus lassen sich auch anhand der Behandlung religiöser Sujets durch Delaroches und Delacroix aufzeigen, denen eine eigene Sektion in der Leipziger Ausstellung gewidmet war. Delacroix interessiert sich

übersteigerte *expressions des passions*, die seine Rezeption manieristischer Malerei belegen – so war Rosso Fiorentinos *Pietà* aus dem Louvre (1537–40) offenkundig das Vorbild für Delacroix' *Beweining* von 1857 (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe; Abb. 7). Delaroches hingegen beginnt seine Karriere als Maler biblischer Historien in den frühen 1840er Jahren: In *Die Kindheit des Pico della Mirandola* ist der spätere Humanist unfreiwillig komisch als grüblerisch-hochbegabtes Kleinkind gegeben, *Herodias mit dem Haupt Johannes des Täufers* reflektiert die unterkühlte Sinnlichkeit von Ingres Odalissen.

PASSIO HUMANA BIS ZUM SCHLUSS

Erst im Jahr seines Todes, 1856, scheint sich Delaroches zu einer gleichermaßen intellektuellen wie emotionalen Durchdringung christlicher Themen durchgerungen zu haben – bezeichnenderweise mit Hilfe der Lektüre einer Visionsschrift der deutschen Nonne Anna Katharina Emmerick *Abrégé de la Douloureuse Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ*. Doch auch hier fasziniert ihn mehr die Historie des Urchristentums als das Glaubensmysterium. In vier kleinen, schmal oblongen Leinwandtäfelchen stellt er nicht die Passion selbst, sondern Szenen aus dem Umfeld des Passionsgeschehens dar, den *Karfreitag*, *Die Rückkehr von Golgatha*, *Maria in Betrachtung der Dornenkrone*

und *Die Ohnmacht Mariens*. Das düstere Kolorit, die auf Braun- und Grüntöne reduzierte Farbigeit, die beengten Räume, das stille Leiden der ersten Christen spiegeln die historischen Anfänge einer klandestinen Glaubensgemeinschaft, die im Moment ihrer höchsten Bedrohung durch die Hinrichtung ihres Religionsstifters den übergroßen Schmerz und ihre existentiellen Ängste verhehlen muss, um überleben zu können. Die Gewissheit, dass diese Geschichte Ausgangspunkt für die

künftige Erlösung der Menschheit ist, mag dem ängstlichen, sich stets selbst zügelnden und extrem langsam arbeitenden Delaroche letztlich ein Trost gewesen sein.

PROF. DR. CHRISTINE TAUBER

Dionysisch avant la lettre

Dionysos des Lumières aux sources de la modernité artistique/ Dionysos und die Rückseite der Aufklärung. Internationales Forschungskolloquium am Deutschen Forum für Kunstgeschichte Paris (DFK), 30./31.10.2015

Anders als die zahlreichen Publikationen und Ausstellungen der jüngsten Zeit zur Rezeption der mythologischen Figur des Dionysos wandte sich das von Marcus A. Castor, Christophe Henry und Laëtitia Pierre organisierte Forschungskolloquium „Dionysos des Lumières“ einer bislang kaum erforschten Seite des Rückgriffs auf Dionysos zu. Im Zentrum stand das subversiv-dekonstruktive Potenzial der Figur, das jenseits der Rationalisierungsprojekte der Aufklärung als umstürzlerischer Modernismus in den Künsten und Theorien zwischen 1748 und 1848 und somit als dionysisches Moment avant la lettre diskutiert wurde. Die Rolle des Dionysos wurde so über die heute allgemein bekannten Bereiche des Rausches, der Ekstase und des Theaters hinaus untersucht, um für einen Zeitraum weit vor der Popularisierung der Begriffe „apollinisch“ und „dionysisch“ durch Friedrich Nietzsche nach je-



Abb. 1 Thomas Renaudin, *L'Automne*, 1714, in: Simon Thomassin, *Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases, statues, et autres ornemens de Versailles, tels qu'ils se voyent à présent dans le château et parc, Amsterdam 1695*, Taf. 94