

CHRISTINE TAUBER

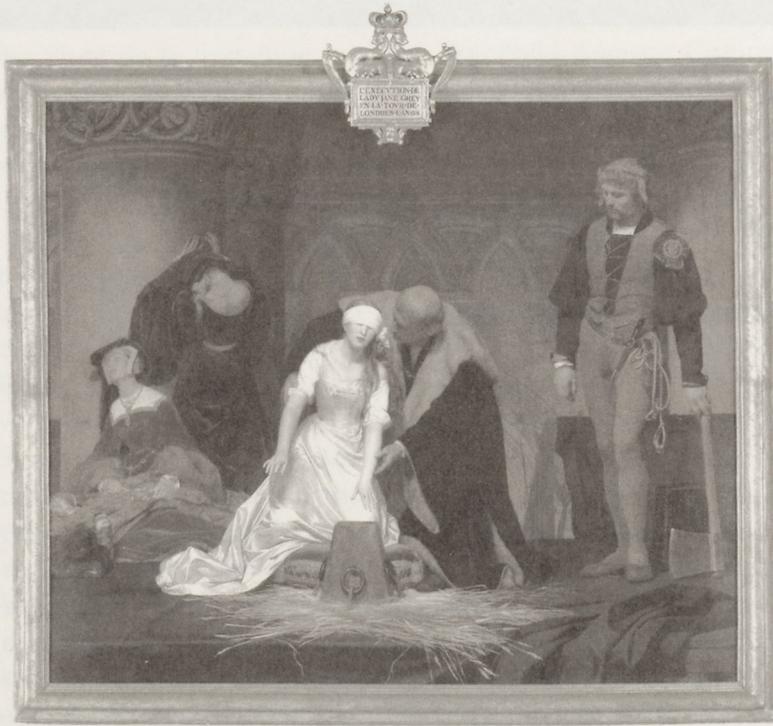
## Ästhetische Restauration

### Paul Delaroches revolutionäre Traumabilder

- 1 Das Klischee Delaroches als «Bürgerkünstler» hat jüngst hinterfragt: Olivier Deshayes: Paul Delaroche. Peintre du juste-milieu? (1797–1856), Paris 2016, hier: S. 23–61.
- 2 Vgl. hierzu differenzierter die Ausstellung im Leipziger Museum der bildenden Künste 2015: Hans-Werner Schmidt u. a. (Hg.): Eugène Delacroix & Paul Delaroche. Geschichte als Sensation. Ausst.kat., Petersberg 2015.
- 3 Eine Ausnahme bildet Norman D. Ziff: Paul Delaroche. A Study in Nineteenth-Century French History Painting, New York/London 1977. In monographischen Ausstellungen war Delaroche bis zur Leipziger Schau nur in Frankreich (Claude Allemand-Cosneau/Isabelle Julia [Hg.]: Paul Delaroche. Un peintre dans l'histoire. Ausst.kat., Paris 1999) und England (Stephen Duffy [Hg.]: Paul Delaroche 1797–1856. Paintings in the Wallace Collection. Ausst.kat., London 1997) zu sehen.

Seit jeher werden Eugène Delacroix und Paul Delaroche in der Kunstliteratur als ästhetische Antipoden behandelt: auf der einen Seite Delacroix, geboren 1798, Prototyp des romantischen Künstlers, der vorgeblich «von innen heraus» poetische Ideen in genialischem Furor auf die Leinwand bringt und mit seiner offenen Faktur die Kunst seiner Zeit revolutioniert; auf der anderen der ein Jahr ältere Delaroche, der verspätete Klassizist, Staatsbejager<sup>1</sup> und bis in die Imitation der Bonaparteschen Stirnlocke hinein Napoleonverehrer, Inbegriff einer reaktionären Historienmalerei mit beruhigend geschlossener Konturlinie und sentimentalisch-melodramatischen Sujets.<sup>2</sup> Heute ist Delaroche weitgehend vergessen,<sup>3</sup> einzig seine Napoleon-Bilder – *Napoléon I<sup>er</sup> à Fontainebleau le 31 mars 1814*, das diesen vor seiner Abdankung zeigt, und Napoleon als stoischer Alpenüberquerer – sind im visuellen Gedächtnis von Kunsthistorikern noch einigermaßen präsent.

Beide Künstler haben sich in immer neuen Anläufen an den Nachwirkungen der Französischen Revolution und ihren Traumatisierungen abgearbeitet. Sie distanzierten sich zunehmend von einer Historienmalerei im Modus des moralisierenden *exemplum virtutis*, um stattdessen in psychologischer Durchdringung authentische Geschichte zu malen und die Gegenwart mit Hilfe der inszenierten Vergangenheit mehr oder weniger kritisch zu befragen. «Geschichte» meint hier nicht nur die Historie und das zeitpolitische Geschehen, sondern auch die in den Bildern



aufscheinende Vorstellung von *istoria* als Geschichtserzählung mit malerischen Mitteln. Delaroche bezog hierbei eine wesentlich radikalere Position als Delacroix, indem er die in seinen Bildern wiederbelebten Opfer von Revolutionen im Moment vor ihrer Exekution «einfrore» und ihnen damit im Gemälde Ewiges Leben verlieh. Das Trauma des Königsmords vom 21. Januar 1793 führte somit zu einer nicht enden wollenden Trauerarbeit, die in Zeiten ständig wechselnder Regime zwischen Restauration und Nachfolgerevolutionen immer wieder die ungelöste Frage nach der Legitimation und Delegitimation von Macht stellte. Delaroches Œuvre bietet eine ganze Galerie solcher Todesfälle, die traumatisierend wirken, weil sie in den seltensten Fällen auf natürlichem Wege eintraten. Zumeist handelt es sich um Exekutionen oder politische Morde aus Machtgier wie der *Exécution de Lady Jane Grey en la tour de Londres l'an 1554* von 1833 (Abb. 1) oder

**Abb. 1**  
**Die protestantische Märtyrerin – Paul Delaroche,**  
**L'Exécution de Lady Jane**  
**Grey en la tour de Londres**  
**l'an 1554, 1833.**



Abb. 2  
Wenig enthusiastische  
Sieger – Paul Delaroche, *La  
Journée du 14 juillet 1789*  
oder *Les Vainqueurs de la  
Bastille*, 1839.

dem *Assassinat du duc de Guise* von 1834. Immer wieder malte Delaroche Figuren «auf dem Weg nach Golgatha», im leidvollen Moment vor ihrer Hinrichtung, so etwa 1835 *Lord Strafford allant au supplice* oder *Béatrice Cenci marchant au supplice* von 1855. Seinen Bemühungen und Strategien um Verarbeitung (oder auch Verdrängung) des Revolutionstraumas soll im Folgenden nachgegangen werden.

Paul Delaroche wie auch Eugène Delacroix haben Themen aus der Zeit der Französischen Revolution «nachbearbeitet», jedoch auf inhaltlich wie formal sehr unterschiedliche Weise. Delacroix exponierte 1831 mit *Boissy d'Anglas à la Convention (1<sup>er</sup> prairial an III)* seine pessimistisch-geistesaristokratische «poetische Idee» der Revolution als eines unaufhaltsamen Aufstands der Bestie Mensch, die sich als gesichtslose Masse, als jede Humanität überrollender Mob in den Sitzungssaal des Nationalkonvents ergießt.

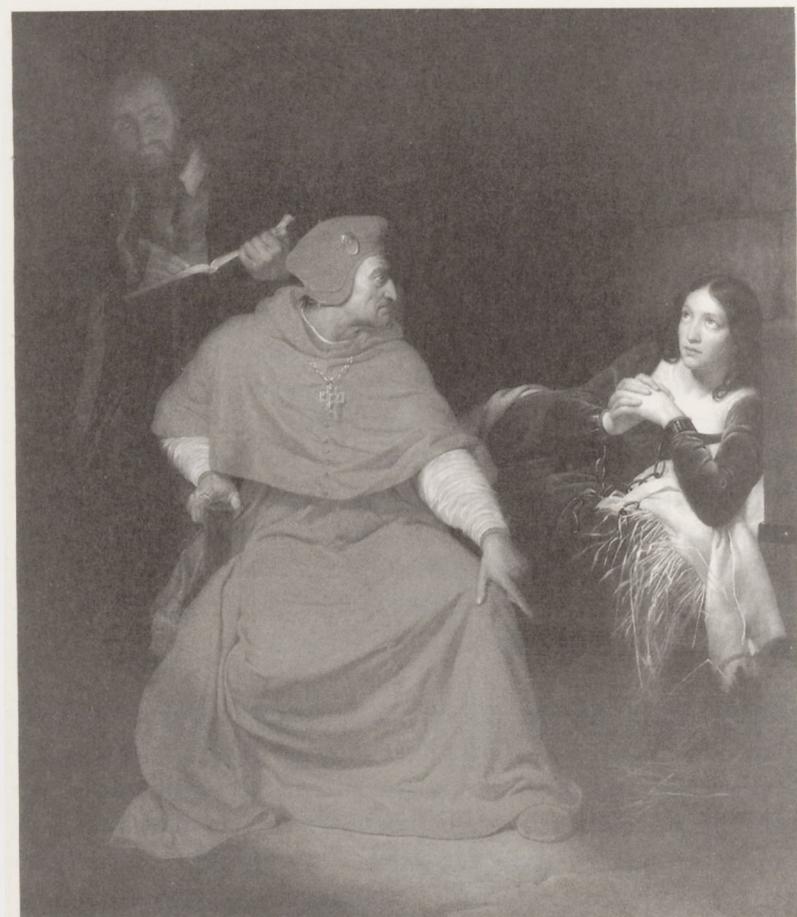
Delaroche hingegen bietet dem Betrachter Geschichte aus zweiter Hand, literarisch und historiographisch gefiltert und abgedämpft; seine Bilder sind eine Sonderform eines distanzierenden Historismus jenseits des *style troubadour*. Sein Revolutionsbild *Le dernier adieu des Girondins le 31 octobre 1793*, gemalt 1856, verleiht der Darstellung historische Wahrhaftigkeit, indem die Akteure auf dem Rahmen in «abgekürzten» Porträts erneut auftauchen und damit in der Art von Fahndungsfotos eindeutig identifiziert werden. Die Marat-Büste als Kerkerdekoration unterstreicht die *couleur historique* des Bildes, das weniger Heroismus als vielmehr Resignation in Anbetracht eines unabwendbaren Schicksals ausstrahlt. Es gleicht hierin den ganz späten Bildern Delaroches aus seinem Todesjahr 1856, in denen er die Passionsgeschichte oder Szenen aus dem Umfeld des Passionsgeschehens fixierte, so in *Vendredi saint*, *Le retour du Golgotha*, *La Vierge en contemplation de la Couronne d'épines* und *L'Évanouissement de la Vierge*. Das düstere Kolorit, die auf Braun- und Grüntöne reduzierte Farbigkeit, 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 übergroßen Schmerz und existentielle Ängste verhehlen muss, um überleben zu können. Delaroches *Journée du 14 juillet 1789* (oder *Les Vainqueurs de la Bastille*) (Abb. 2) schließlich war ein Staatsauftrag aus dem November 1830 für die Ausstattung des Hôtel de Ville von Louis Philippe, der in der Anfangsphase seiner Regentschaft die Ideale der Revolution rehabilitieren wollte. Doch das Ergebnis war kein staatstragendes Bild, zumal es erst 1839 fertiggestellt wurde. Der Überläufer aus der Nationalgarde wirkt geckenhaft verkleidet und sichtlich bemüht, dem Elendszug von weitestgehend gesichtslosen Melancholikern ein wenig Enthusiasmus abzurufen. Denn der Maler kannte bereits den weiteren Fortgang der Geschichte und wusste um das Scheitern der Revolutionsideale.

Politisch eindeutige Stellungnahmen wurden von Delaroche wie auch von Delacroix zunehmend zugunsten des poetisch-emotionalen Stimmungsgehalts des Bildes zurückgedrängt. Die Befindlichkeiten des Individuums und die Ambiguitäten ihres Ausdrucks standen nun im Vordergrund. Der nachrevolutionäre

4 Vgl. Marie-Pierre Foissy-Aufrère (Hg.): *La Jeanne d'Arc de Paul Delaroche. Salon de 1824.* Ausst.kat., Rouen 1983.

Künstler wurde zum Alleinherrscher in seinem Reich der Kunst, er stilisierte sich bis hin zum despotischen Autokraten (was in Zeiten, in denen es keine realen Despoten in der Politik mehr gab, besser möglich war als unter der Terreur oder unter Napoleon). Kunst hatte zunehmend weniger die Funktion, «ideologisierend» oder «politisierend» auf den Betrachter einzuwirken, sie wurde stattdessen immer mehr zum Reflexionsmedium über die Mittel eines sich als autonom verstehenden Kunstkonzepts. Im Akt des Malens vollzog sich das Grundmodell von Autonomie, nämlich die Selbsterzeugung neuer Strukturen, die in den Bildern eine zunehmende Subjektivierung, Psychologisierung und Selbstaustellung der malerischen Mittel präsentierte. Das heißt keineswegs, dass die Kunst unpolitisch wurde. Aber sie diente nun eher der Verarbeitung von Traumata, die die Politik im Individuum erzeugt hatte, als ihr propagandistisch vereinnahmter Handlanger zu sein. Politische Aussagen oder Stellungnahmen in der Kunst werden jetzt über die Darstellung von Individuen und ihres individuellen Leidens getroffen.

Bereits Delaroches Beiträge zum Salon von 1824 dokumentieren eine sich in seinem späteren Werk immer stärker ausprägende Tendenz: Mit der Darstellung von Frauen und Kindern als unschuldigen Opfern *par excellence*, die ihrem Schicksal nicht entinnen können, weil sie machtlos sind, wendet er sich vom Männlichkeitsideal der Revolutionszeit ab, wie es in den frühen Bildern Jacques-Louis Davids ikonisch fixiert ist – vor allem im *Schwur der Horatier*, in dem allerdings auch bereits die Frauengruppe rechts ein schwaches und zum finalen Scheitern verurteiltes Pendant zu den stahlharten, kampfbereiten und das Ideal der Brüderlichkeit bis in den Tod aufrechterhaltenden Männern links bildet. Während Davids Parteinahme trotz aller auch bei ihm schon angelegten psychologischen Durchdringung seiner Helden eindeutig dem spartanisch-männlichen Fanatismus der Republikaner galt, ist die Heldin von Delaroches *Jeanne d'Arc, malade, est interrogée dans sa prison par le Cardinal de Winchester* (Abb. 3) eine naiv-unschuldig wirkende Frau, die dem inquisitorischen Blick ihres männlichen Peinigers, des britischen Kardinalbischofs von Winchester, Henry Beaufort, ausgeliefert ist.<sup>4</sup> Der Betrachter



wird ebenso wie der Chronist im Hintergrund Zeuge eines psychischen Dramas, das als Konfrontation von zwei isolierten Individuen inszeniert ist, die wie auf einer Bühne zum lebenden Bild der Verinnerlichung widerstreitender Ideale und religiöser Überzeugungen erstarrt sind. Während Jeanne den sich aufopfernden Patriotismus, der an seine göttliche Sendung glaubt, verkörpert, ist der luxuriös ausgestattete, krähengleiche Kardinal als seelenlose Inkarnation der katholischen Amtskirche von Hass und Neid auf diese unmittelbare und innige Verbindung der standhaften Staatsfeindin zu Gott verzehrt. Aber der Mächtige scheint

**Abb. 3**  
Die gottgläubige Unschuld in Konfrontation mit der Amtskirche – Paul Delaroche, *Jeanne d'Arc, malade, est interrogée dans sa prison par le Cardinal de Winchester*, 1824.

- 5 Vgl. Christine Tauber: Ästhetischer Despotismus. Eugène Delacroix' «Tod des Sardanapal» als Künstlerchiffre, Konstanz 2006; vgl. auch Sébastien Allard: Was es bedeutet, ein zeitgenössischer Maler zu sein. Delacroix versus Delaroche im Salon, in: Schmidt u. a. (Hg.): Eugène Delacroix & Paul Delaroche, S. 34–43.
- 6 Vgl. Eva Bouillo: Le Salon de 1827. Classique ou romantique?, Rennes 2009.

auch wie gegen seinen Willen vor der Aura der Unschuld, die die junge Frau umgibt, zurückzuweichen. Ein zweites Gemälde, das Delaroche 1824 im Salon zeigte, war erneut den Schwachen, Schutzbedürftigen gewidmet, den «enfants abandonnés», den ausgesetzten Kindern, für die der Hl. Vincent von Paul vor der Hofgesellschaft Ludwigs XIII. eine mitleiderregende Predigt hält.

Erst am 14. Januar 1828 wurde Eugène Delacroix' *La mort de Sardanapale* (Abb. 4) in den schon Anfang November 1827 eröffneten Salon aufgenommen, was dem Künstler den nicht ganz unbegründeten Vorwurf seitens der liberalen Zeitschrift *Le Globe* einbrachte, durch diesen verspäteten Auftritt bei der dritten Einlieferung von Bildern effekthascherisch die Aufmerksamkeit auf sich ziehen zu wollen.<sup>5</sup> Delaroches Erfolgsstück *Les derniers moments de la Reine Elisabeth 1603* (Abb. 5) kam jedoch noch später als der *Sardanapale*, nämlich erst bei der letzten Hängung im März 1828, in den Salon – und war noch größer als Delacroix' Riesenformat.<sup>6</sup> Es stellt in Bildaufbau und Kolorit eine klare Reaktion auf den *Sardanapale* dar. An luxuriöser Ausstattung und modischer Hochgeputztheit steht dieses britische Interieur dem babylonischen Palast des assyrischen Despoten in nichts nach. Auch hier ist ein *tableau mourant* vom Feinsten arrangiert, und die Protagonistin scheint dem Maler moralisch nicht weniger verurteilenswert zu sein als Sardanapal. In der spiegelbildlichen Inversion von Sardanapals Effeminiertheit windet sich hier schlangengleich ein hochfahrendes, jähzorniges, herrschsüchtiges und vom Argwohn mit grünem Inkarnat gezeichnetes Mannweib in Agonie am Boden, von Gewissensbissen zerfressen, da die Königin den einzigen Mann, der sie vielleicht je geliebt hat, exekutieren ließ. Delaroche scheint in diesem Fall kein Mitleid mit einer schwachen Frau wecken zu wollen. Seiner Bildaussage zufolge stirbt Elisabeth zu Recht eines qualvollen Todes, da sie nicht nur den Earl of Essex, sondern vor allem Maria Stuart auf dem Gewissen hat – eine weitere von Delaroches unschuldig und rein aus Machtgier exekutierten Heldinnen.

Anders Delacroix: Sardanapal arrangiert seinen selbstgewählten Abgang als ein leidenschaftliches ästhetisches Erlebnis mit voyeuristischen Komponenten, das – der Choreographie des Künstler-Tyrannen folgend – zum Tode führt. In der mortalen



Zuspitzung des künstlerischen Aktes und in der absoluten Kaltblütigkeit der Formgebung gestaltet er ein ästhetisches Gelingen – zumindest für einen kurzen Moment. Er wird damit zum impliziten Selbstporträt des Malers Delacroix. Der assyrische Herrscher ist nicht nur Despot, sondern auch Souverän seiner artifiziellen Kunstwelt, und das bis in den Tod. «Autonomie» gewinnt dieser despotische Künstler dadurch, dass er sie kaltblütig und in kühler Interesselosigkeit zum ultimativen sterbenden Bild anordnet und damit seine «Verfügbarmacht» demonstriert. Der Despot, der sich der Palastrevolte durch Selbstmord entzieht und

**Abb. 4**  
Assyrischer Despot kurz vor dem Abgang – Eugène Delacroix, *La mort de Sardanapale*, 1827.



**Abb. 5**  
**Das von Machtgier**  
**zerfressene Mannweib –**  
**Paul Delaroche, Les derniers**  
**moments de la Reine**  
**Elisabeth 1603, 1828.**

sein loyales Umfeld bedenkenlos mit in den Abgrund reißt, wird so zu einer Art zweitem Robespierre, der die revolutionären Ideale bis zum bitteren Ende in der Terreur pervertiert hatte. Delacroix' Bild zeigt zugleich die auf die Spitze getriebene Egozentrik eines autonomen Künstlertums, das unter Hintanstellung von vordergründigen Erfolgskriterien eine ästhetische Position in ihre äußerste Konsequenz treibt und damit notwendig scheitern muss. Die hier in Anspruch genommene Autonomie ist wie jede in den Terror auslaufende menschenverachtende Rationalität revolutionärer Abläufe in letzter Konsequenz selbstzerstörerisch

und dementiert sich damit. Denn Sardanapal gelingt es nicht, den Augenblick zum Verweilen zu zwingen. In Kürze wird ihm seine Omnipotenzphantasie absoluter Verfügungsgewalt wie dem am 9. Thermidor hingerichteten Potentaten der Terreur, Robespierre, notwendig wieder entgleiten.

Zum Salon von 1831 schließlich lieferte Delaroche zwei zentrale Beiträge: Zum einen *Édouard V, roi mineur d'Angleterre, et Richard, duc d'York, son frère puîné*, genannt *Les enfants d'Édouard* (Abb. 6) als emblematisches Exempel für den sein gesamtes Œuvre durchziehenden Versuch, gegen die in nachrevolutionären Zeiten unvergessene Terreur anzugehen, indem er den Betrachter zum Mitleid mit deren Opfern anleitet. Die beiden angsterfüllten Knaben, die von der Lektüre eines Stundenbuchs aufblicken, weil sich ihre von Richard III. gedungenen Mörder durch einen schmalen Lichtschein unter der Tür ankündigen (was bislang nur das wenig zu ihrer Verteidigung geeignete Hündchen links bemerkt zu haben scheint), wecken in ihrer rührenden Hilflosigkeit die *compassio* des Betrachters. In seiner Salonkritik von 1831 titulierte Heinrich Heine Delaroche als «Chorführer» einer «historischen Schule», um dann zu spezifizieren: «Dieser Maler hat keine Vorliebe für die Vergangenheit selbst, sondern für ihre Darstellung, für die Veranschaulichung ihres Geistes, für Geschichtsschreibung mit Farben.»<sup>7</sup>

Das zweite Bild im Salon, das Delaroche unter Heines spöttischem Blick dann zum «Hofmaler aller geköpften Majestäten» und damit zum Lieblingsmaler der Bourgeoisie machte,<sup>8</sup> war *Cromwell découvrant le cercueil de Charles I<sup>er</sup>* (Abb. 7).<sup>9</sup> Leben und Tod von Charles I und Louis XVI sind Parallelbiographien.<sup>10</sup> Das Gemälde zeichnet sich vor allem durch die Ambiguität des Gefühlsausdrucks, der *passio* des über sein Handeln reflektierenden Protagonisten aus, der hier nicht als brutaler Königsmörder gegeben ist, sondern dessen psychische Irritation ihn zu einer melancholischen Reflexion über die Dramatik von Machtgewinn und Machtverlust zu drängen scheint. Den «Beschauer erschüttert diese grauenhafte, entsetzliche Ruhe im Gesichte des Mannes», heißt es bei Heine. Und weiter: «Da steht sie, die gefestete, erdsichere Gestalt, ›brutal wie eine Tatsache‹, gewaltig ohne Pathos, dämonisch natürlich, wunderbar ordinär, verfemt und zugleich

- 7 Heinrich Heine: Französische Maler. Gemäldeausstellung in Paris 1831, in: Heinrich Heine Säkularausgabe, Bd. 7, Berlin/Paris 1970, S. 15–61, hier: S. 37 f.; vgl. auch Beth S. Wright: Delaroche's «Cromwell» and the historians, in: *Word & Image* 16 (2000), S. 77–90.
- 8 Heinrich Heine: Lutezia. Erster Theil, Artikel XXXVIII, in: Heinrich Heine Säkularausgabe, Bd. 11, Berlin/Paris 1974, S. 128.
- 9 Vgl. Martin Schieder: Delacroix, Delaroche und die Königsmörder, in: Schmidt u. a. (Hg.): Eugène Delacroix & Paul Delaroche, S. 44–55.
- 10 Als «Parallelbild» zu den «Enfants d'Édouard» war wohl «La Dauphine et Louis XVII au Temple» konzipiert; vgl. Kat.nr. 66, in: Stephen Bann/Linda Whiteley (Hg.): *Painting History. Delaroche and Lady Jane Grey*. Ausst.kat., London 2010, S. 130.
- 11 Heine: Französische Maler, S. 45.
- 12 Schmidt u. a. (Hg.): Eugène Delacroix & Paul Delaroche, S. 26.
- 13 Vgl. Jan Nicolaisen: Vom Verschwinden des Malers in der Erzählung. Paul Delaroche als Zeichner, in: Schmidt u. a. (Hg.): Eugène Delacroix & Paul Delaroche, S. 66–80; Louis-Antoine Prat: Paul Delaroche. Ausst.kat., Paris 2012.



**Abb. 6**  
**Terrorisierte Knaben –**  
**Paul Delaroche, Les enfants**  
**d'Édouard, 1831.**

gefeit, und da betrachtet sie ihr Werk, fast wie ein Holzhacker, der eben eine Eiche gefällt hat»<sup>11</sup> – oder auch fast wie ein Künstler, der sieht, dass sein Werk gut ist.

Delaroche 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 «klaustrophobischen Interieurs»<sup>12</sup> zu verbildlichen. Diese Beobachtung lässt sich anhand seiner Zeichnungen stützen, die das Bildgeschehen häufig einmal in der frontalen Ansicht, dann erneut in der Aufsicht aus der Vogelperspektive zeigen, um die Anordnung der «Schauspieler» im Bühnenraum penibel zu überprüfen und ihnen – in einer Art Kontrollzwang – ihren vom Maler bestimmten Platz anzuweisen.<sup>13</sup> Einige Bildkompositionen soll Delaroche sogar mit kleinen Tonfiguren auf einer Miniaturbühne «durchgespielt»

haben. Dieses Vorgehen unterstreicht die Botschaft vieler seiner Bilder, dass die Dargestellten Marionetten in den Händen des mitleidlos waltenden Schicksals sind, Spielbälle von *historia*, Schauspieler, die von höheren Mächten fremdgesteuerte Rollen in einem Historiendrama übernehmen müssen.

*Compassio* im christlich-religiösen Sinne mit seinen gescheiterten und scheiternden Helden und Heldinnen weckt Delaroche im Betrachter, indem er seine Figuren in Situationen der Demütigung versetzt, die an die Verspottung Christi bei seinem Gang nach Golgatha oder an Christus im Elend erinnern, so beispielsweise *Charles I<sup>er</sup> insulté par ses gardes*. Doch eine eindeutige moralische Stellungnahme zum fatalen Lauf der Geschichte verweigert er. *Le Général Bonaparte franchissant les Alpes* ist, wie schon die *Girondins*, ein Anti-David-Bild. Gebrochener könnte der Heroismus von Davids himmelstürmendem Welteneroberer in der ruhmreichen französischen Nationaltradition eines Charlemagne nicht sein. Das feurige Ross ist durch das historisch korrekte Maultier ersetzt (zugleich eine Allusion auf den Palmesel Christi), die Bewegungsrichtung invertiert, der Blick des Reiters ist in der Fiktion undeutbar starr in eine vom Nachgeborenen Delaroche als gescheitert erkannte Zukunft aus dem Bild hinaus in die revolutionäre Realität der eigenen Gegenwart gerichtet: Das Gemälde entstand im Revolutionsjahr 1848. Aber Delaroche hat «bei aller Zurückhaltung gegenüber eindeutigen politischen Bildaussagen» doch 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».<sup>14</sup>

Dass 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, aus der Geschichte ableitbar sind, scheint Delaroche in seinen Bildern zum Ausdruck bringen zu wollen. Es geht hier um Geschichte als Sensation im doppelten Wortsinn, um das Erleiden des historischen Wandels durch die Menschheit, um den «duldenden, strebenden und handelnden Menschen, wie er ist und immer war und sein wird», wie Jacob Burckhardt in *Über das Studium der Geschichte* mit seinem Bekenntnis zu einer ge-

14 So Nicolaisen: Vom Verschwinden des Malers in der Erzählung, S. 74.

15 Hierzu: Bann/Whiteley (Hg.): *Painting History*. Im Falle von «Napoléon I<sup>er</sup> à Fontainebleau le 31 mars 1814» findet diese Aufhebung durch die Darstellung einer Einzelfigur in der Isolation statt.

16 Vgl. Patricia Smyth: *Representing Authenticity. Attitude and Gesture in Delaroche and Melodrama*, in: *The Oxford Art Journal* (34), 2011, S. 31–53; Beth S. Wright: *Delaroche and the drama of history. Gesture and impassivity from «The children of Edward IV» to «Marie-Antoinette at the tribunal»*, in: Sarah Hibberd/Richard Wrigley (Hg.): *Art, theatre, and opera in Paris, 1750–1850*, Farnham u. a. 2014, S. 185–202.



Abb. 7  
Der «bäurisch ehrenfeste»  
Sieger – Paul Delaroche,  
Cromwell découvrant le  
cercueil de Charles I<sup>er</sup>, 1831.

wissermaßen «pathologischen» Geschichtsbetrachtung formuliert hat. Delaroches Figuren zeichnen sich durchgängig durch Uneindeutigkeit und Unterdrückung des emotionalen Ausdrucks aus, was den Eindruck von Beiläufigkeit und damit von Authentizität erzeugt. Weil seine Märtyrer(innen) im Anblick des Todes ihrem Schicksal gefasst ins Auge sehen, weil sie, wie die tragische Neuntagekönigin Jane Grey im Jahr 1553, von ihrer Mission felsenfest überzeugt sind, müssen sie im Bild auf ewig konserviert, aufgehoben und damit vor dem Tod gerettet werden.<sup>15</sup> Diese Deutung spricht nicht gegen die unübersehbare Herkunft dieser tragischen Heroinnen aus dem sentimental-spektakulären Genre des Melodrams, denn auch hier erstarrt die Handlung am Ende in den auf den Pariser Théâtres der Grands Boulevards so beliebten *tableaux vivants* – die zum Teil nach Delaroche-Bildern arrangiert wurden.<sup>16</sup> Jane Grey, aber auch Marie-Antoinette devant le tribunal von 1851 oder Jeanne d'Arc hat der Maler ins innere Exil eines passionslosen, emotionalen Nullzustandes versetzt, in dem sie ihre Ideale aufrechterhalten können.

Stephen Bann, der Doyen der Delaroche-Forschung, hat vor allem die Transformation einer genuin christlichen Ikonographie in den Historienbildern des Malers betont.<sup>17</sup> So interpretierte er beispielsweise den die Mörder annoncierenden Lichtschein in *Les enfants d'Édouard* als Beleuchtung einer invertierten Verkündigungsszene.<sup>18</sup> Vor allem aber sind es männliche und weibliche Märtyrer, die dieses malerische Œuvre dominieren, so in der christlichen Variante in *La jeune martyre* (1854/55) und in der *Sainte-Véronique* (1856), implizit dann in Delaroches anrührendem Gemälde seiner verstorbenen Frau mit Heiligenschein, *La Femme de l'artiste, Louise Vernet, sur son lit de mort* (1845). Sämtliche seiner Frauengestalten sind säkulare Märtyrerinnen der Geschichte, die sich nicht gegen ihre feindliche Umwelt wehren, sondern ihr historisches Martyrium scheinbar ungerührt auf sich nehmen. Delaroches Figuren scheinen im Horror über ihr in der Vergangenheit erlittenes Schicksal, ihre je eigene historische Leidensgeschichte erstarrt. Théophile Gautier traf den springenden Punkt daher nicht, als er konstatierte, Delaroche habe stets den 5. Akt des Dramas gemalt, an dessen Ende «la toile tombe».<sup>19</sup> Denn der Vorhang fällt im Bild gerade nicht, er wird – wie das Fallbeil der Guillotine – durch Entzeitlichung auf halber Strecke angehalten und schwebt für alle Zeiten als Menetekel in der Luft, als Warnung vor Entmenschlichung und der Perversion revolutionärer Ideen durch einen ungehemmten Terror im Namen der Tugend. Emblematisch verdichtet sich dieser Versuch, den Moment unmittelbar vor der Katastrophe auf Dauer zu stellen, in der engelhaften Unschuldfigur der *Jane Grey*. Delaroche agiert hier als invertierter Pygmalion, der Galatea in marmorweißem Inkarnat skulptural erstarren und so im Bild überleben lässt.

Das innere Drama und die psychischen Nöte des modernen Subjekts sind mit den simplifizierenden Stereotypen der Physiognomiker nicht mehr adäquat darstellbar. Ihre Emotionslosigkeit oder Emotionsunterdrückung suggeriert Zeitlosigkeit, Verewigung, Konservierung ihres Leidens im Bild – und zugleich Erlösungshoffnung. Delaroche, der nach eigenen Aussagen von tiefen Zukunftsängsten geprägt war, äußerte in einem Brief vom 9. Juni 1848, dass die Grundvoraussetzung für seine Kreativität Ruhe und Distanz zu den zutiefst beunruhigenden historischen Zeit-

- 17 Stephen Bann: Paul Delaroche. History Painted, London 1997.
- 18 Ders.: History and the Image: From the Lyons School to Paul Delaroche, in: L'architecture, les sciences et la culture de l'histoire au XIX<sup>e</sup> siècle, Saint-Étienne 2001, S. 251–264, hier: S. 258.
- 19 Zit. nach France Nerlich: Peindre l'histoire, écrire l'histoire. Kinkel, Springer et Delaroche, in: Henry-Claude Cousseau u. a. (Hg.): Naissance de la modernité. Mélanges offerts à Jacques Vilain, Paris 2009, S. 114–122, hier: S. 115.

- 20 «Vivre sans les chers restes de ma pauvre Louise et travailler au milieu de mes tempêtes, moi qui n'ai jamais pu rien faire de passable qu'à l'aide du calme et de la tranquillité de l'âme!» Zitiert nach: Allemand-Cosneau/Julia (Hg.): Paul Delaroche, S. 270.
- 21 Vgl. Johanne Lamoureux: Delaroche et la mort de la peinture, in: *Word & Image* 16 (2000), S. 116–123.
- 22 Stephen Bann: Paul Delaroche à l'hémicycle des beaux-arts. L'histoire de l'art et l'autorité de la peinture, in: *Revue de l'art* 146/4 (2004), S. 21–34, hier: S. 28.
- 23 Vgl. Christine Tauber: Neue Identitäten – neue Genealogien: Jacques-Louis Davids künstlerische Selbstdarstellung nach dem 9. Thermidor 1794, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79/3 (2016), S. 331–364.

läuften sei.<sup>20</sup> Diesen Seelenfrieden versuchte er seinen gemalten Heldinnen offenbar durch die Stillstellung der historischen Zeit zu verschaffen. Delaroches (allerdings nur postum kolportierte) Äußerung anlässlich der Erfindung des neuen photographischen Mediums – «Vom heutigen Tage an ist die Malerei tot!» – bekommt in diesem Kontext eine weitere Bedeutungsnuance: Die Photographie kann Zeit noch wesentlich effizienter stillstellen als die Malerei.<sup>21</sup>

Eine etwas anders gelagerte Strategie der Zeitstillstellung setzte Delaroche im *Hémicycle* der École des beaux-arts ein, indem er dort eine zeitenüberdauernde «Glaubensgemeinschaft» von Künstlerbrüdern in einem panoramatisch homogen gestalteten Raum versammelte – ausschließlich Männer, Frauen waren in diesem Pantheon allein in allegorischer Form als abstrakte Personifikationen von Kunstepochen zugelassen. In diese Versammlung reihten sich die mit dem *prix d'honneur* Ausgezeichneten ein, indem sie auf dem amphitheatralischen Halbkreis des Hörsaals unter ihren Professionskollegen aus allen Zeiten und Ländern Platz nahmen und damit zu gleichberechtigten Doubles ihrer Künstlerkollegen im *Hémicycle* wurden. Der ihnen zustehende Platz in dieser professionellen Versammlung wurde ihnen von der nackten «gloire de la peinture» in der Mitte zugewiesen, die ihre Lorbeerkränze auf die Häupter der zeitgenössischen Eleven hinabwarf. Damit garantierte das monumentale Gemälde im Moment der Preisverleihung als Bühnenbild für das jeweilige aktualisierende «Re-Enactment» die Kontinuität des künstlerischen *génie* über alle Zeiten hinweg.

Der radikalrepublikanische Bruderbund der Revolutionszeit, wie David ihn in der stahlharten Kampfmaschine seiner *Horatier* emblematisch hatte erstarren lassen, wird hier durch das lebende Bild eines «Kolloquiums» von Künstlerbrüdern, den 75 größten «artistes de tous les temps»,<sup>22</sup> ersetzt. Damit scheint der Generationenvertrag der akademischen Künstlerausbildung aufgekündigt, den die Lehrer des Ancien Régime und selbst noch David seinen Schülern aufgezwungen hatte.<sup>23</sup> In der historistischen Malerei, die die normative Ästhetik des Akademismus aufsprengt und den Primat des Antikenideals leugnet, sucht man sich seine Lehrer und Vorbilder selbst, und zwar in der ruhmrei-

chen Vergangenheit der Kunstgeschichte, die sich dem eklektischen Zugriff der nachgeborenen Maler wie eine Musterkollektion darbietet.<sup>24</sup> Dass diese Vorbilder frei wählbar und qualitativ gleichwertig sind, belegt die strikte Isokephalie der nach kunsthistorischen Kategorien wie *disegno* und *colorito* und ästhetischen «Schulen» gruppierten Meister der Vergangenheit im *Hémicycle*. Delaroche stellte keine Szenen aus dem Leben der jeweiligen Künstler dar, sondern verlieh ihnen in seiner hyperrealistischen Malweise Realpräsenz; sie handeln nicht, sie sind schiere Existenz, und das mit zeitenüberdauerndem Gültigkeitsanspruch. Er instruierte den Nachwuchs, indem er alle Zeiten und Stile in der Achronie ewiger Koexistenz auf der Wand fixierte. Auch dies ist ein Mittel der Traumabewältigung.

Delaroches Historienbilder, die die Traumata der Revolution in der Verleihung ewigen Lebens im Bild zu überwinden beanspruchen, zeichnen sich durch höchstmögliche historistische Authentizität aus, die sich unter anderem im Hyperrealismus ihrer malerischen Faktur manifestiert, welche den von ihnen ausgehenden ambivalenten Eindruck von Realismus bei gleichzeitiger zeitenthobener Stillstellung erzeugt und den Maler als verlässlichen Augenzeugen des Geschehens ausweist. Erst die Heimholung der Toten aus der Vergangenheit ins Bild garantiert, dass der Akt der *régénération*, der *renaissance*, ja der *résurrection*, der Auferstehung von den Toten, erfolgreich vollbracht werden kann. Zugleich gewährleistet der historistische Zugriff die Verfügungsge-  
 walt und Deutungshoheit des Künstlers über die Geschichte. Der Maler wird so zum Restaurator, Malen zum Akt der Wiedergutmachung der in der Endphase der Französischen Revolution begangenen Gräueltaten. Einzig die Phantasie des Künstlers ist in der Lage, diese Verluste zu überbrücken, indem sie die Vergangenheit restauriert. Denn Delaroche glaubte unverbrüchlich an die Macht der Kunst, vergangene Zeiten und Menschen wieder aufleben zu lassen. Er zeigt mit seinem künstlerischen Konzept einen ähnlichen Impetus wie Louis XVIII bei der Errichtung der *Chapelle expiatoire* als nachträglichem Begräbnisort für Louis XVI und Marie-Antoinette. Auch der Maler vollbringt eine Art Sühneleistung an der revolutionären Vergangenheit, indem er Zeitlichkeit mit dem Anspruch darstellt, die Geschichte revidieren

24 Vgl. Alain Bonnet: Une histoire de l'art illustrée, l'hémicycle de l'École des beaux-arts par Paul Delaroche, in: Histoire de l'art 33/34 (1996), S. 17–30, v. a.: S. 25.

- 25 Vgl. hierzu Patricia Smyth: Narrative Strategies in Paul Delaroche's Assassination of the Duke de Guise, in: Peter Cooke/Nina Lübbren (Hg.): Painting and Narrative in France, from Poussin to Gauguin, London/New York 2016, S. 109–126.

zu wollen. Diese Form der Wiederbelebung des Vergangenen führt notwendig zu einem restaurativen, wenn nicht revisionistischen Ergebnis, politisch wie ästhetisch.

Delaroches Bilder sind von einer Zeitlichkeit geprägt, die beansprucht, die Geschichte malerisch zu revidieren, indem der Maler seinen Werken die christliche Hoffnung auf Ewiges Leben einschreibt. Die «liberté» bei der Wahl des darzustellenden Zeitpunkts in der *istoria* vermag es, die Fatalität des Ausgangs der Geschichte aufzuschieben und damit aufzuheben. Delaroches Bilder sind kunstvolle Fiktionen eines mit illusionistischen Mitteln ungeschehen gemachten Geschichtsverlaufs. Dieser künstlerische Anspruch ist nicht weniger anmaßend als derjenige von Delacroix' *Sardanapale*, wenn auch nicht ganz so despotisch. Auch Delaroche bietet dem mitleidenden Betrachter *tableaux mourants* im furchtbar-fruchtbaren Augenblick «davor», der keine Zukunft haben darf,<sup>25</sup> weil diese nur fatal sein könnte, er verwandelt sie jedoch in *tableaux éternellement vivants*. Sein mit absoluter Unnachgiebigkeit verfolgtes Ziel bestand darin, die Lebenslogik der von den verschiedenen Revolutionen Exekutierten authentisch abzubilden und sie so mit künstlerischer Gewalt in die Realität zurückzuzwingen. Paradoxerweise müssen diese unter Aufbietung aller Kunstmittel Wiederbelebten in einem nächsten Schritt augenblicklich wieder «eingefroren» werden, um nicht erneut zu Opfern einer zumeist tödlich verlaufenden revolutionären Dynamik zu werden. Delaroches Gemälde repräsentieren immer wieder aktualisierte «Wiederaufführungen» und Verlebendigungen im Guckkasten, in dessen Refugium die gemalten Figuren, auf Dauer gestellt, ihr Ewiges Leben im Reich der Kunst erleben können.

Die Voraussetzung dafür, dass solche Auferstehungshoffnungen realisiert werden können, ist die Stillstellung einer fatalen Modernisierungsdynamik als Folge der Französischen Revolution durch Entzeitlichung. Denn nur in einem geschichtslosen Raum kann man als Nachgeborener zum Zeitgenossen der Revolutionsoffer werden. Delaroche scheint als guter Christ geglaubt zu haben, dass er seine Utopie der Auferstehung von den Toten und der Wiedergutmachung tatsächlich als Hoffnungsprojektion ins Bild setzen und so die überwältigende Macht der Kunst be-

zeugen könne. Wenn er in seinen Bildräumen nur wahrheitsgetreu genug Zeugnis vom historischen Personal ablegte, würde es sich durch das Wunder der Malerei in einem erlösenden Akt wiederbeleben. Er re-christianisiert damit ein Kernkonzept der Französischen Revolution: den «neuen» im Sinne des «regenerierten» Menschen, dessen christlicher Prototyp der auferstandene Christus ist. Die Wahlfreiheit des nachrevolutionären Künstlers ermöglicht es ihm, die Geschichte neu zu malen, den Tod im ewigen Aufschub zu suspendieren – bis zum Jüngsten Tag, wenn dann ein Anderer, der nicht von dieser Welt ist, über die Lebenden und die Toten richten wird.

Bildnachweis: Abb. 1 bis 7:  
 Hans-Werner Schmidt und Jan Nicolaisen in Zusammenarbeit mit Martin Schieder (Hg.):  
 Eugène Delacroix & Paul Delaroche.  
 Geschichte als Sensation. Ausst.kat.,  
 Petersberg 2015. Abb. 1: S. 36,  
 London, The National Gallery –  
 Abb. 2: S. 118, Paris, Petit Palais  
 – Abb. 3: S. 35, Rouen, Musée des  
 Beaux-Arts – Abb. 4: S. 223, Paris,  
 Musée du Louvre – Abb. 5: S. 199,  
 Paris, Musée du Louvre – Abb. 6: S.  
 225, Paris, Musée du Louvre –  
 Abb. 7: S. 45, Nîmes, Musée des  
 Beaux-Arts.