

Historienmalerei als Spektakel. Bemerkungen aus Anlaß des Buches:

STEPHEN BANN

## Paul Delaroche. *History Painted*

London, Reaction Books 1997. 304 S., 169 teils farb. Abb. ISBN 1-86189-007-9

»Welch großen Weltschmerz hat der Maler hier mit wenigen Strichen ausgesprochen!«

### 1. *Französische Geschichte im Spiegel der britischen*

Paul Delaroche (1797-1856) stand lange wie kein anderer für ein verstaubtes und in die Vergangenheit gebanntes 19. Jh. Obwohl man stets um seine unbestrittene Bedeutung für Zeitgenossen und Schüler wußte, standen seiner Würdigung die Geschmackswerte der Nachgeborenen so kompromißlos wie selten entgegen. »Herr Delaroche ist der Hofmaler aller geköpften Majestäten.« (*Werke* 13, 1, S. 148), so hatte schon Heinrich Heine 1837 seine durchaus ehrliche Bewunderung in ironische Worte gefaßt. In Delaroches Historien gemälden geht es nicht um Opfersinn oder Tugend, sondern um die Dramatik des dem Voyeurismus des Publikums preisgegebenen Ereignisses, meist eines unabwendbaren Todes. Ohne moralische Erbauung erlebt der Betrachter Sterben und Erschütterung der Helden im Angesicht eines Todes, dem weder der Himmel noch höhere geschichtliche Notwendigkeit Sinn verleihen. Heroische Lebenskämpfe und ihr Scheitern werden als emotionales Spektakel vorgeführt, ausgestattet durch überreiche historische Details, kostbare Stoffe und präziöse Oberflächen in mattem Licht. Das Gemälde wird zur Bühne für Kostümfiguren, der Maler zum Regisseur.

Vielleicht ist es gerade die Sogwirkung des Spektakels, die Suche einer übersättigten Phantasie nach historischem Anreiz, die der Historienmalerei in Delaroches Fußstapfen in jüngster Zeit wieder Geltung verschafft hat. Im Winter 1997-98 zeigte das Musée d'Orsay das Werk von Jean-Paul Laurens (1838-1921), und Delaroches Schüler Jean-Léon Gérôme gehört spätestens seit einer Retrospektive im Herbst 1981 in Vesoul zu den viel diskutierten Künstlern seiner Zeit. Der geistige Vater dieser Künstler der üppigen Imagination, die das Kino vorwegzunehmen scheinen, ist Delaroche. Allein dadurch war es überfällig, ihn erneut zur Diskussion zu stellen.

Zwar hatte Norman D. Ziff dem lange beschwiegenen oder nur cursorisch erwähnten Maler im Jahre 1977 eine gründlich recherchierte Dissertation gewidmet (*A Study in 19th-Century French History Painting*. New York), der die neue Studie von Bann in mancher Hinsicht verpflichtet ist. Doch stellt Bann durch eine genaue Analyse der narrativen Strategien von Delaroches Historienmalerei weiterreichende Fragen zur Wertschätzung einer solchen Malerei etwa neben Ingres' abstraktem Lineament, seinen raffinierten Rückgriffen auf die kunsthistorische Tradition, oder neben Delacroix, seiner Mobilisie-



rung verdrängter Psyche, seinen politischen Gemälden.

Delaroche wurde bis 1837, solange er den Salon mit spektakulären Historienszenen belieferte, sehr geschätzt, doch bald begann sein Stern in der Gunst des Publikums zu sinken. Bann versucht, Delaroche gegen vier tradierte Vorurteile zu verteidigen:

1. Die Wendung der Kritik gegen ihn noch zu seinen Lebzeiten wurde oft voreilig als Symptom des Scheiterns dieser Art von Historienmalerei gedeutet. Dabei übersieht man den Ruhm seiner Schüler und Nachfolger bis zur Jahrhundertwende. Das phantastisch-spektakuläre Bildgut der Historienmalerei hat man mit einer wegwerfenden Handbewegung in die Vorgeschichte des Kinos und der Massenmedien gestellt. Delaroches Werk schien dadurch von selbst aus dem Bereich einer kritisch-reflektiven Kunst herauszufallen. Für Bann »it is a misunderstanding of Delaroche's working processes to imagine that he simply seized opportunistically on a series of unrelated, tear-jerking themes.«

2. Auch eine scheinbar konziliantere Ausgrenzung Delaroches aus der »seriösen« Kunstgeschichte, seine Einstufung als *juste-milieu*-Künstler lehnt Bann ab, besonders, wenn Delaroche mit Horace Vernet und Ary Scheffer in einen Topf geworfen wird, um dann mit diesen als Kündler der »conciliatory political mission of Louis-Philippe«, als »safe, boring and bourgeois in the same measure as the Citizen King« abgekanzelt zu werden. Anders als Scheffer und Vernet könne Delaroche nicht als Sachwalter der politischen Geschicke des Hauses Orléans angesehen werden; seine Historien Gemälde wie *Cromwell an der Leiche Charles I.* waren auch als Anspielungen auf eine Usurpation des Throns lesbar.

3. Baudelaires bekannte Kritik an Scheffer und Vernet wurde auf Delaroche ausgedehnt. Baudelaire verabscheute Künstler, die ein Gemälde an einer Stelle minutiös beginnen, um es an einer anderen zu vollenden. Halb ausgefüllte Leinwände widersprächen jedem wahren Künstlertum, verkörpert durch Delacroix, der

das Bild als thematische und motivische Einheit erarbeite. Von der minutiösen Ausführung, so Bann, dürfe man nicht auf die Wirkung schließen. Tatsächlich war das Publikum von Delaroches Szenen des Todes schockiert, statt sich in bildungsbürgerlicher Gelassenheit an die detaillierte Schilderung von Geschichte zu verlieren.

4. Generell lasse sich Delaroches folgenreiche Kunst nicht allein mit Blick auf die Inhalte erschließen. Die Themen aus der englischen Geschichte hätten schon in der zeitgenössischen Kritik im Vordergrund gestanden. Doch die herausragende Position Delaroches sei erst verständlich vor dem Hintergrund seines »particular view of artistic tradition (and its interruption) that conditioned his highly allusive, but thoroughly assimilated, pictorial language«. Entsprechend widmet sich Bann der »visual syntax« des Malers und ihrer Entwicklung.

## 2. Das Spektakel der Geschichte – die großformatigen Historien Gemälde für den Salon

Mit seinem ersten bedeutenden Salongemälde, *Jeanne d'Arc mit dem Kardinal von Winchester im Kerker* (1824; Abb. 1), stellte sich Delaroche in die Ikonographie der Restauration. Er rückt nicht Jeanne ins Zentrum, sondern den Inquisitor. Neben ihm, an die Wand wie an den Bildrand gerückt, die ihrem Schicksal ergebene Jungfrau. Delaroche zeigt sie – auch unter Anspielungen auf Illustrationen, in denen ihr die Exkommunizierung mitgeteilt wird – ähnlich einer Verkündigungsmaria, die statt der frohen eine desaströse Botschaft geduldig empfängt – von einem Kirchenmann. Die motivische Anspielung auf die Verkündigung entrückt die Jungfrau in einen narrativen Raum, den der Kardinal nicht erreicht. In den erfolgreichen Historien Delaroches sollte dieses »reassessment of stereotypes« zum tragenden Element der narrativen Spannung werden. Bann betont, daß der Künstler auf die Aktualisierung der Vergangenheit durch moderne Publikationen aufbaut, er sich also darauf



anstatt auf allgemeinere Vorstellungen des vergangenen Ereignisses bezieht.

Aussagekräftig sind vor allem die Abweichungen von den damals autoritativen Textquellen. Nach Le Brun de Charmettes *Histoire de Jeanne d'Arc* (1817) hatte nicht Henry Beaufort, der Kardinalbischof von Winchester, die Befragung durchgeführt, wie Delaroche im *Livret de Salon* erklärt, sondern Pierre Cauchon, Bischof von Beauvais. Auch drohte er mit Folter, und nicht, wie Delaroche glauben macht, mit der ewigen Verdammnis. Die Abweichung ermöglicht Delaroche den erzählerischen Rückbezug auf die bildliche Tradition. Denn den besagten Kardinal kannte das gebildete Publikum der Frühromantik aus einer Sterbeszene, die Joshua Reynolds für Boydells 1792 erschienene Shakespeare Gallery gezeichnet hatte: von Gewissensbissen und Selbstzweifeln zerquält, erleidet der Kirchenmann einen elenden Tod. Delaroches aus der plakativ kontrastierenden Gestik entwickeltes Gemälde war bei den Zeitgenossen erfolgreich und stand auch bei der modernen Wiederentdeckung des Künstlers zunächst im Vordergrund (Marie-Pierre Foissy-Aufrère: *Jeanne d'Arc de Paul Delaroche*. Studio-Ausst. Musée de Rouen, 1983). Unlängst diente das Motiv der materialreichen, von Jacques Foucard ausgerichteten Romantiker-Ausstellung als Plakat (Jacques Foucard – Hg.: *Les années romantiques*. Ausst. Nantes, Musée des Beaux-Arts und Paris, Grand Palais, 1996; dort eine Liste romantischer Werke von 1815 bis 1850 in französischen Museen).

Zum Salon von 1827-28 sandte Delaroche den *Tod der Königin Elisabeth* ein (1828; Abb. 2). Auf die Detailwiedergabe und die üppige, textile Strukturen imitierende Malerei hatte er sich 1825 durch eine Reise nach England vorbereitet, wo er mit Boningtons Werk vertraut wurde. Dort verbesserte er seine Kenntnis der englischen Dichter und, wie Bann zeigt, der Illustrationsgraphik. Die in üppigen Gewändern zwischen Kissen auf dem Boden liegende Königin bestimmt den König von Schottland zu ihrem Nachfolger. Bann geht nicht weiter auf die Geschichte ein, doch für das Verständnis der Szene scheint der Hintergrund, wie Delaroche ihn ohne Angabe seiner Quelle beschreibt, unerlässlich. Elisabeth I. hatte ihren ehemaligen Günstling, den Grafen von Essex, hinrichten lassen, weil ihr durch eine Intrige dessen letztes Gnadengesuch nicht übermittelt worden war. Als ihr eine Sterbende dies gestand, verfiel die Königin bis zu ihrem



Abb. 1 Paul Delaroche: *Jeanne d'Arc mit dem Kardinal von Winchester im Kerker*. 1824. London, Wallace Collection (Bann, S. 131)

Tode in eine tiefe Depression – eine Vision des Untergangs inmitten von Prunk, Erfolg und Ordnung – letztere verkörpert durch die Minister und Marschälle. Die Designation des Nachfolgers durch Elisabeth, auf die Bann abhebt, ist also nur ein Nebenthema, Hauptereignis ist der Sturz der Königin aus der wohlgeordneten Welt ihres Hofes, dem sie sich entfremdet hat, in Depression, moralisches Scheitern und Tod.

Bann stellt der »annunciation« der Jeanne d'Arc die »deposition« Elisabeths gegenüber. Hintergrund für diese Charakterisierung der Kompositionsstrategie ist die Übernahme religiöser Bildarrangements, die Verschiebung des Inhalts von der religiösen auf die bildsemantische Ebene.

Der narrative Inhalt der Verkündigung und der Grablegung (oder einer Beweinungsgruppe) wird dem Motiv teilweise abgezogen, übrig bleibt die Plazierung der



Figuren im Bild. Der Verkündigungengel – paradox ersetzt durch den Inquisitor – steht für die Botschaft aus einem anderen Bereich, der herabsinkende Leib Christi für die Einkehr in das Reich des Todes, für ein Verlassen des bildlichen Aktionsraums. Diese Art Motivizität veranlaßt Bann zu grundsätzlichen Gedanken. Seit Robert Rosenblum kommt man um die Deutung des religiösen Hintergrundes etwa klassizistischer Bildfindungen auch zu säkularen Historien nicht umhin (*Transformations in late 18th century art*. Princeton 1967). Renate Liebenwein-Krämer hat verdeutlicht, daß mit dem religiösen Motiv oft der ethische Anspruch auf die neuen Bildstoffe übertragen wurde (*Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jh.s*, Frankfurt/M. 1977). Der Verlust an Bildsinn, der mit dem Zusammenschmelzen der Glaubwürdigkeit des Helden einherging, wurde oft kompensiert durch den Rückgriff auf verbürgte Bildhierarchien, deren Anspruch auf das neue Thema abfärbte. Die Aufladung des Bildes mit einem bisweilen ins Leere laufenden Überschuß an obsolet gewordenem Sinn begleitet Triumph und Ende der Historienmalerei (Werner Busch: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jh. und die Geburt der Moderne*. München 1993). Den Bezug der Historienmalerei zur christlichen Motivtradition deutet Bann vor allem semantisch. Dadurch entgeht er der Gefahr, den pathetischen Bildsinn emphatisch zu verstärken. Doch wirken die semantischen Interpretationsmodelle willkürlich, solange sie nicht auf die tatsächliche Rezeption, Erfolg und spätere Vernachlässigung der Gemälde bezogen werden. Semantische Diagramme mit ins Bild hinein- und daraus herausweisenden Pfeilen (*annunciation* und *deposition*) veranschaulichen keineswegs zwingende Lesarten.

Erst mit Blick auf die Debatte um die unterschiedlichen Strategien, durch die ein Künstler die bildnerische Tradition überhaupt in seinem Werk präsent hält – seit Norbert Brysons Rückgriff auf Harold Bloom unter dem Stichwort »anxiety of influence« geführt – wird die Tragweite von Banns Fragestellung verständlich (*Tradition and Desire*, Cambridge 1984). Grundsätzlich spricht er sich gegen Ansätze aus, die das Einzelgemälde mit seiner Tradition überfrachten, so daß es nur noch als Kommentar zu Früherem erscheint. Er distanziert sich von Michael Frieds Manet-Interpretation, der malerischer Tradition im Bilde die Schlüsselrolle beimaß (*Manet's Modernism or, The Face of Painting in the 1860's*. Chicago 1996). Mit Jonathan Crary stellt Bann dage-

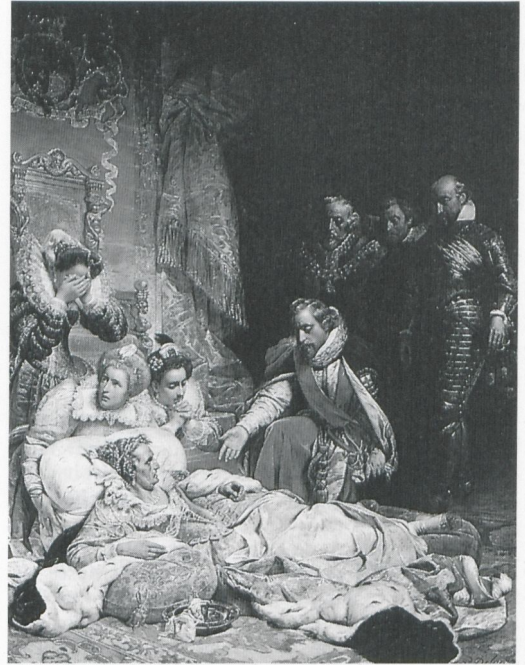


Abb. 2 Paul Delaroche: *Tod der Königin Elisabeth*. 1828. Paris, Louvre (Bann, S. 133)

gen den prozessualen Charakter der Wahrnehmung in den Vordergrund (*Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the 19th Century*. Cambridge/Mass. und London 1990). Crary konstatierte einen tiefgreifenden, auf die Moderne vorausweisenden Bruch in der Rezeptionsweisen der Kunst bereits nach 1800. Mehr und mehr wurden der Wahrnehmungsprozeß sowie die Distanz des Betrachters zum Wahrgenommenen in den künstlerischen Darstellungen mitreflektiert, avancierten gar vielfach zu deren wesentlichem Gegenstand. Gegen 1840 war diese Entwicklung nach Crary weitgehend abgeschlossen. Die noch im 18. Jh. tragende Vorstellung der Wahrnehmung als objektiver Abdruck des Naturvorwurfs, der wie das Bild auf der Rückwand der *camera obscura* ein angemessenes Bild der Wirklichkeit vermittele, verblaßte. Das Auge galt nicht mehr als Symbol der Erkenntnis, sondern nur noch als optisches



Organ. Von Goethe bis zu Fechner, von Chevreul bis zu Seurat wurden Phänomene zur Physiologie des Sehens entdeckt, die das Sehen von einem Erkenntnisvorgang zu einem subjektiv-biologischen Phänomen verschoben. In einer der Kantschen entsprechenden Wende der Auffassung des Bewußtseins erkannte man, daß sich die bildnerische Realität gemäß der Wirkungsweise des gesamten perzeptiven bzw. projektiven Apparates konstituiert. Dem Interesse für optische Phänomene wie für die Physiologie des Auges entsprach die Einsicht, daß visuelle Sprache nur in der jeweiligen Traditionsgemeinschaft von Rezipienten verstanden wird. Beides führte dazu, so Cray, daß die Malerei den Wahrnehmungsprozeß immer stärker mitreflektierte. Bewußt wurde, daß bildnerische Vergegenwärtigung nicht nur von Perzeption und Projektion abhängt, sondern darüber hinaus stets auch von »bildsprachlicher« Codierung der vorgestellten Gegenwart und der Erzählung im Bilde. Die schleichende Relativierung des Gesehenen mit Blick auf das Auge und die Bildsprache hatte eine einschneidende Konsequenz für den Status der erschauten Welt: Das Visuelle vermittelte nunmehr keine den Menschen übergreifende optische Totalität mehr, sondern erhielt seinen Platz »within the unstable physiology and temporality of the human body«.

Crays Buch hat wohl auch deswegen eine so große Wirkung gehabt, weil er die Analyse des Visuellen nicht mit literaturhistorischen oder linguistischen Kriterien zudeckte. Der Import semiotischer Analysemethoden aus der Literaturwissenschaft unter Stichworten wie Erzählstrategie etc. beschränkt diese bis heute oft auf die Analyse der Bilderzählung, als deren Beiwerk nicht nur das Detail, sondern auch die Gestaltung der malerischen Bühne, die perspektivische Projektion erschien. Statt das Visuelle mit textsemantischen Analysen zuzudecken, vermag Cray die optische Codierung, wie sie die jeweils verwendeten bildnerischen Techniken implizieren, mit der spezifischen narrativen Codierung des visuell Gegebenen zusammenzusehen, ja sie als deren Voraussetzung zu betrachten.

Bann bewertet nun Delaroches Rückgriff auf die Tradition im Zusammenhang mit dieser Relativierung der Wahrnehmung und gelangt zu einer überraschenden Beobachtung. Nicht

nur die jeweils gewählte Beobachtungsperspektive, sondern auch der Umgang mit historisch verbürgten Formeln der Bilderzählung zeugt von der *Relativierung des Bildgeschehens auf den Betrachter hin*. Auf einer ersten Stufe betrifft diese Relativierung die *Werthaftigkeit* des jeweils Historischen. Überzeitliche Werthorizonte, auf die der Betrachter lange vertraut hatte, waren seitens der historistischen Forschung historisiert worden. Der Maler rückt das Ereignis jedoch nicht in die Ferne vergangener Moral, sondern ruft den subjektiven Werthorizont des Betrachters auf den Plan. Auf einer zweiten Ebene wird das Geschehen auf die *Aufmerksamkeit* des Betrachters hin relativiert. Tendenziell ebnet sie alle Bereiche möglicher Bilderzählung, des Gegenwärtigen wie des Historischen, des Wirklichen wie des Phantasierten, auf das fiktionale Spannende hin ein.

Den neuartigen Bezug des Bildgeschehens zum Betrachter versucht Bann auch rezeptionsgeschichtlich zu charakterisieren. Für die seit dem 16. Jh. immer mehr verfestigte religiöse Bildtypologie war es charakteristisch, daß der Übergang (von *annunciation* oder *deposition*) aus dem Jenseits in den Bildraum hernach in den Raum des Betrachters hinein fortgesetzt wird: der Betrachter nimmt, einbezogen durch Albertis »Zeugen«, an dem Einbrechen des Heiligen aus dem Jenseits oder an dem Eingehen in den Tod betrachtend teil. Bei Delaroche, so Banns These, ist dieser Bezug ebenso wie bei anderen romantischen Malern unterbrochen – doch keineswegs, um den historischen Raum, wie in der klassischen französischen Tradition seit Le Brun, vom Betrachter abzuriegeln, ihn dadurch als historisch abgeschlossen zu charakterisieren. Delaroches Bildräume setzen zwar die »vierte Wand« zum Betrachter (der Diderotschen Theatertheorie) voraus, doch ist der fiktive Bildraum dabei keineswegs in sich homogen.

Damit perfektioniert Delaroche nur ein Bildverständnis, das sich seit der Restauration angebahnt hatte. Bann verdeutlicht dies am Beispiel von Pierre Révoils auf dem Salon von 1817 ausgestelltem Gemälde *Heinrich IV. spielt mit seinen Kindern* (Abb. 3). Der König, der seine Kinder auf seinem Rücken reiten läßt, erscheint im wohligen Halbdunkel eines bürgerlich anmutenden Intérieurs, während die Tür aufgeht, vor deren heller Fläche die Gestalt eines erstaunt eintretenden Botschafters sich abzeichnet. In der Bilderzählung stoßen zwei Bereiche aufeinander, diesmal ein präsenter und ein nur angedeuteter, doch beide gleichermaßen vom Betrachter entfernt. Vermittelt wird die Konfron-



tation hier durch einen Eindringling aus einem narrativen Bereich, in dem die Sprache des Hauptereignisses nicht verstanden, dieses daher als fremd und unpassend empfunden wird. Analysen weiterer Hauptwerke Delaroches verdeutlichen diese Struktur, die Bann mit einem Begriff, den er der Linguistik des russischen Formalismus entlehnt, als *ostranenie*, als aktives Entfremden bezeichnet.

Die genannten drei Gesichtspunkte – spezifischen Rückgriff auf die motivische Tradition, Relativierung des Bildgeschehens auf den Prozeß der Wahrnehmung und des Verständnisses hin und aktive Entfremdung zweier Bereiche der Erzählung gegeneinander – verdeutlicht Bann am Beispiel der *Ermordung der beiden Söhne Edwards IV*, einem der Erfolgsbilder des Salons von 1831 (Abb. 4). Wie sein Publikum kannte Delaroche ohne Zweifel von James Northrope die *Scene from Shakespear's Richard III* (1790), gestochen von Francis Legad für *The Shakespeare Gallery* der Brüder Boydell. Die Mörder betrachten die schlafend einander umarmenden, kindlich unschuldigen Opfer im Schein einer Öllampe, während sie die Bettdecke schon in den Fäusten halten, die sie den Knaben soeben entzogen haben. Delaroche wählte einen anderen Augenblick, vor dem Eintreten der Mörder.

Vergleichbar einer Verkündigungsszene kommuniziere hier, so Bann, die Szene des Dargestellten mit einer zweiten, jedoch unzugänglichen. Durch nachträgliche Vergrößerung der Leinwand gewann Delaroche den Platz für die geschlossene Tür. Im Türspalt ist der Schatten der Füße eines der Mörder auszumachen, ein Motiv, das den Einbruch von außen vorwegnimmt. Der angstvolle Blick aus den Augenwinkeln des minderjährigen Königs und das bellende Hündchen lenken die Aufmerksamkeit auf dieses Detail. Bann analysiert es im Rückgriff auf Roland Barthes' *L'effet de réel* (In: Barthes, L. Bersani u. a.: *Littérature et réalité*. Seuil 1982), demzufolge durch das überschüssige Beiwerk detailreicher Beschreibungen nicht nur die Realität des Szene verbürgt wird, sondern dieses nachgerade zum Träger der Erzählung avanciert. Barthes hatte sich auf

Michelets *Histoire de France. La Révolution* bezogen, worin der erwartete Bericht über die Exekution Charlotte Cordays durch die Beobachtung ersetzt wird, jemand klopfe leise an die Tür ihrer Gefängniszelle. Erst durch die Vervollständigung des richtig »gelesenen«, für sich unbedeutenden Details erschließt sich dem Betrachter die Szene. Wenn Delaroche durch ein analoges Motiv die Mörder verbirgt, mag er zudem auf die begründeten Zweifel anspielen, ob Richard III. tatsächlich hinter dem Mord an seinen Neffen steckte – was schon Alexandre Dumas bemerkt hat.

Damit gelangt Bann zu der wichtigen Frage nach dem politischen Bezug, nach der Aktualität solcher Malerei für die Zeitgenossen. Henri Delaborde bestand in seinen erstmals 1857 erschienen Erinnerungen zwar darauf, der Maler habe die Komposition lange vor der Juli-Revolution in Angriff genommen; eine Reise nach London habe schon 1827 der Vorbereitung gedient (H. D.: *Paul Delaroche*. Erneut in: *Etudes sur les beaux-arts en France et en Italie*. Paris 1864). Dennoch habe das Werk einen politischen Aspekt. Louis-Philippe erwarb es für eine erhebliche Summe für den Staat. In einer Tragödie zu dem gleichen Thema, 1833 uraufgeführt, knüpfte Casimir Delavigne an Delaroches Gemälde an.

Die zeitgenössische Debatte um das Theaterstück verdeutlicht, daß man die Geschichte nach der Julirevolution als Anspielung auf den kindlichen Erben der älteren Linie der Bourbonen verstehen konnte, dessen Erbrecht auf den Thron Louis-Philippe usurpiert hatte. Thiers versuchte, die Aufführung des Stückes zu verhindern, doch der König selbst, der keine Ähnlichkeit zwischen Gloucester und sich selbst zu erkennen vermochte, wollte das Stück sehen. Da Delavigne durchblicken ließ, Louis Philippe habe ihn ermutigt, gerade diese Episode von Shakespeares *Richard III.* zu bearbeiten, konnte der König das kritische Schlaglicht sogar in einen Prestigegewinn ummünzen. Vor diesem Hintergrund erscheinen die politischen Konsequenzen von Delaro-





Abb. 3 Pierre Révoil: Heinrich IV. spielt mit seinen Kindern. 1817. Pau, Musée National du Château (Bann, S. 99)



Abb. 4 Paul Delaroche: Die Ermordung der beiden Söhne Edwards IV. 1831 vollendet. Paris, Louvre (Bann, S. 135)

ches Malerei »inevitable, but hardly of great consequence« (Bann), wie denn seine historischen Motive generell »open to the widest possible variety of interpretations« gewesen seien.

Der Hunger nach Geschichte, dem Delaroche entgegenkam, ergab sich nicht aus dem Bedürfnis, die Geschichte eindeutig zu interpretieren, auch nicht aus dem Bedürfnis des Historikers, die Lehre der Vergangenheit zu aktualisieren (Bann: *The Inventions of History. Essays on the representation of the past.* Manchester 1990). Vielmehr waren gerade solche Bildstoffe geeignet, deren Verlauf oder Konsequenzen offen für unterschiedliche Interpretationen war.

Das Problem der politischen Aktualität stellt sich zugespitzt vor *Cromwell am Sarge Karls I* (Nîmes, Musée des Beaux-Arts, Replik in der Hamburger Kunsthalle), mit dem Delaroche ebenfalls auf dem Salon von 1831 Furore machte. Wiederum insistiert Delaborde, Delaroche habe die Komposition bereits kurz vor der Juli-Revolution in Angriff genommen. Heine folgt den Details in einer verliebten Beschreibung. Der König, »verklärt von dem eben erlittenen Martyrthume, geheiligt von

der Majestät des Unglücks, mit dem kostbaren Purpur am Halse, mit dem Kuß der Melpomene auf den weißen Lippen, bildet den herabdrückendsten Gegensatz zu der rohen, derblebendigen Puritanergestalt. [...] Welch großen Weltschmerz hat der Maler hier mit wenigen Strichen ausgesprochen! Da liegt sie, die Herrlichkeit des Königtums, einst Trost und Blüte der Menschheit, elendiglich verblutend. Englands Leben ist seitdem bleich und grau, und die entsetzte Poesie floh den Boden, den sie ehemals mit ihren heitersten Farben geschmückt.« Entnommen hatte Delaroche das Motiv Chateaubriands 1828 veröffentlichtem Buch *Les quatre Stuart*, aus dem er auch im *Livret de Salon* zitierte.

Dennoch sind die historischen Anspielungen nicht eindeutig; sie wandeln sich mit den Juli-Ereignissen des Jahres 1830. Heine schlägt denn auch – ebenfalls unter Rückgriff auf Chateaubriand – seine eigene Brücke zum *régicide* an Ludwig XVI., der jedoch zur Zeit seiner Hinrichtung schon kein König mehr gewesen sei, sowie zu Napoleon. »*Un plagiat infâme d'un crime étranger*, sind die Worte, womit der Vicomte Chateaubriand jene trübe Begebenheit bezeichnet.« Diese Parallele, so



Heine, hätte Delaroche wohl absichtlich ins Spiel gebracht. »Ich darf aber sagen daß beiden Unrecht geschah, wenn man sie miteinander verglich, denn Napoleon blieb frei von der schlimmsten Blutschuld (die Hinrichtung des Herzogs von Enghien war nur ein Meuchelmord), Cromwell aber sank nie so tief, daß er sich von einem Priester zum Kaiser salben ließ, und, ein abtrünniger Sohn der Revolution, die gekrönte Vetterschaft der Cäsaren erbuhlte. In dem Leben des Einen ist ein Blutfleck, in dem Leben des Andern ist ein Ölfleck.« Ähnlich konnte wohl jeder Betrachter das Bildgeschehen auf seine eigene Weise aktualisieren.

Selbst der vom Publikum inzwischen verwöhnte Delaroche war durch den überwältigenden Erfolg seiner *Hinrichtung der Jane Gray* auf dem Salon von 1834 überrascht. Während die Motive der beiden vorhergegangenen Bilder durch die Juli-Revolution offenbar einen Bedeutungswandel erfuhren, steht die historische Anspielung hier außer Frage. Delaroche selbst macht sie deutlich. Über einer gezeichneten Kompositionsstudie findet sich die Skizze einer niemals ausgeführten Darstellung der während der Revolution im Pariser *Temple* gefangenen Kinder Ludwigs XVI, des posthum zum König erklärten Ludwig XVII. und der Duchesse d'Angoulême. Während sich das Mädchen retten konnte, wurde der Knabe hingerichtet. Wiederum greift Bann auf Martyrien zurück, vor deren Hintergrund Delaroche die Szene arrangiert habe. Stellvertretend für eine auf Veronese zurückgehende Motivtradition nennt er *Das Martyrium des hl. Georg* von Rubens (1615, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts). In diesem wird der Heilige von einem Knecht zunächst gebunden, bevor der Henker den tödlichen Schlag ausführen wird. Was bei diesem Experiment mit überkommenem Sinn herauskommt, läßt Bann offen: Wie in Manets späterer *Erschießung des Kaisers Maximilian* (1868-69, Mannheim, Kunsthalle) erscheint der Opfertod des Helden als sinnlos.

### 3. Historienmalerei als Kabinettstück

Neben den großformatigen Historienbildern stellte Delaroche auf den Salons kleinformatige Szenen aus. In den großen Kompositionen achtete er stets darauf, die Balance zwischen Konfrontation mit dem Betrachter und Entrückung der Geschichte zu wahren. Der bühnenhafte Bildraum verlängerte stets den Betrachterraum; die Figuren waren in körperliche Nähe gerückt. Daß die Kleinformaten zugleich mit den großen Salonbildern zu sehen waren, beeinflusste ohne Zweifel deren Rezeption. Ging es in den Blickfängen der Historienmalerei um Unmittelbarkeit, so stand im »verkleinerten Modell« die Kontrolle des Geschehens im Vordergrund. In den Kabinettstücken füllte Delaroche den Bildraum mit zahlreicheren Figuren an, rückte ihn durch leere Vordergründe weiter vom Betrachter ab, minderte dadurch die theaterhafte Unmittelbarkeit. Die Inszenierung tritt dadurch noch klarer zu Tage.

Auf dem Salon von 1831 trugen zwei Historienbilder im Kabinettformat zum Erfolg Delaroches bei: *Kardinal Richelieu führt Cinq-Mars und de Thou in einem Schiffe die Rhône hinauf nach Lyon, um sie hinrichten zu lassen* und *Sterbelager des Kardinals Mazarin* (1829 bzw. 1830; Abb. 5 und 6). Beide waren im Auftrag des Comte de Pourtalès-Gorgier entstanden. Das *Livret de Salon* zitierte Voltaires *Essai sur les Mœurs*, wonach, in der Übersetzung Heines, der dargestellte Mazarin »sterbekrank von Tarascon die Rhône hinauffährt und selbst, in einem Kahne, der hinter seinem eigenen Kahne befestigt ist, den Cinq-Mars und den de Thou nach Lyon führt, um sie dort köpfen zu lassen.« Wichtiger als Voltaire war für die Zeitgenossen und wohl auch den Maler jedoch Alfred de Vignys 1826 erschienener historischer Roman *Cinq-Mars*.

Vigny, ein ehemaliger Offizier Louis XVIII., hatte den Niedergang des *ancien régime* auf die Knebelung der Aristokratie als der natürlichen Elite des Landes zurückgeführt. In seiner Erzählung wird der brillante Günstling Ludwigs XIII. Cinq-Mars durch Intrigen des eifersüchtigen Kardinals zu Fall gebracht, sein recht-





Abb. 5 Paul Delaroche: Kardinal Richelieu führt Cinq-Mars und de Thou in einem Schiffe die Rhône hinauf nach Lyon, um sie hinrichten zu lassen. 1829. London, Wallace Collection (*Ceuvre de Paul Delaroche. Reproduit en photographie par Bingham. Einl. v. Henri Delaborde, Kat. v. Jules Goddé. Paris, Goupil 1858, Taf. 11*)

schaffener Freund de Thou mit in den Abgrund gezogen. Genau schildert Vigny, wie das prächtig geschmückte Boot des Kardinals das der Verurteilten an einer langen Kette in Schlepp nahm – ein wenig geeignetes Motiv für ein Kleinformat.

Laut Bann gaben die kontrastierenden Sterbeszenen Anlaß zur Neuerfindung von Kompositionen. Die Wahl des Breitformats vermochte nicht nur zwei Boote hintereinander überzeugend in einem Bild zu vereinen, sie ermöglichte es auch, der düsteren Gegenüberstellung von jung und alt eine heitere Szene wirkungsvoll entgegenszustellen. Heine erkannte, daß das »unkünstlerische« Motiv vor allem durch die von Delaroche gewählte Sonnenuntergangsstimmung bildnerische Wirksamkeit erlangte. Die an Panoramen erinnernde Szene der Protagonisten im Boot ist im Grunde handlungslos, ohne die Kenntnis der allerdings populären Erzählung Vignys selbst auf einer primären Ebene kaum erschließbar. So ersetzt die optische Totale des Sonnenuntergangs, unterstrichen durch eine für Delaroche ungewöhnlich malerische Pinselführung, die narrative Totale, die ins Bild nicht übertragbar war.

Zum *Sterbelager des Kardinals Mazarin* zitiert das Livret die Memoiren Briennes, wonach Mazarin am

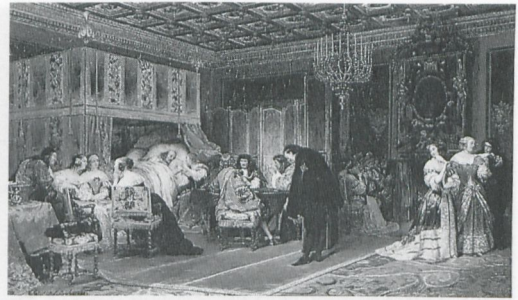


Abb. 6 Paul Delaroche: Sterbelager des Kardinals Mazarin. 1830. London, Wallace Collection (Bann, S. 139)

Kartenspiel der bunten Hofgesellschaft bis zuletzt teilnahm, ja sogar eine seiner Nichten bat, ihren Spieltisch in der Nähe seines Betts zu plazieren. Die »lustigen Hofleute und Dienerschaft, die miteinander schwatzen und Karten spielen und umherspazieren, lauter farbenshillernde, überflüssige Personen, am überflüssigsten für einen Mann, der auf dem Todbette liegt,« beschreibt Heine ausführlich, bevor er bei der Hauptfigur anlangt: »in diesem Augenblicke wendet sich zu ihm die spielende Dame, und zeigt ihm ihre Karten, und scheint ihn zu fragen, ob sie mit ihrem Cœur trumpfen soll?« Wie Nicolas Milovanovic in einer (von Bann zitierten) unveröffentlichten Magisterarbeit gezeigt hat, hinterliegt der eigenwillig ausgelassenen Sterbeszene wahrscheinlich eine zweite Episode. Eine der letzten Erfolge des Kardinals war das politisch folgenreiche Arrangement der Ehe Ludwigs XIV. mit der spanischen Prinzessin Maria Theresa. Mazarins eigene Nichte Marie Mancini, für die der junge König Aufmerksamkeit gezeigt hatte, wurde daraufhin vom Hof entfernt. Illustriert wird dieses Ereignis offenbar durch den schwarzgekleideten spanischen Botschafter, der sich unter dem Kronleuchter verneigt, und eine Gruppe von zwei Frauen, am rechten Bildrand von einem Diener hinausgeführt, der ihnen ein Schreiben zeigt. Diese zum Hauptereignis asynchrone »zweite Szene« ist jedoch derart an den Rand gerückt, daß man sie, wie Heine, als Beiwerk überlesen hat. Die Montage zweier Stränge der Erzählung in einem Bild war sicher nur im figurenreichen Kleinformat mit weiterem, leeren Vordergrund möglich. Da die beiden Szenen einander nicht als Episoden desselben Ereignisses ergänzen, sondern unterschiedliche Handlungsstränge montiert werden, erinnert Delaroches Strategie an kinematographische Schnitt-Techniken; man könnte von einer Collage im Bereich der Narration sprechen. Bann mutmaßt, Delaroche habe die Nebenszene absichtlich unterdrückt, um die Geschlossenheit des erzählerischen Moments nicht zu durchbrechen.



*Die Ermordung des Herzogs von Guise* (Abb. 7), 1835 auf dem Salon ausgestellt, hält Bann für »the most perfect composition of his early years«. Henri de Guise hatte die Autorität des wankelmütigen Heinrich III. herausgefordert, indem er sich an die Spitze der katholischen Liga stellte und den Kampf mit den Hugenotten aufnahm. Dies führte zu seiner Ermordung im Jahre 1588 im Schloß von Blois. Das Kabinetgemälde entstand 1834 im Auftrag des Duc d'Orléans, Louis-Philippes ältestem Sohn. Durch detaillierte Figurenstudien bereitete er das Arrangement vor: In der rechten Bildhälfte isoliert, liegt der Tote unten an einem Prachtbett. Die Mörder und der von links durch die Tür eintretende, nervöse König sind in der linken Bildhälfte zusammengedrängt. Unter Rückgriff auf einen Aufsatz Wolfgang Kemps über den *Tod des Marschall Ney* (1868) von Delaroches Schüler Gérôme entwickelt Bann seine Interpretation: die Leere um den Toten, für die Strukturierung dieses präzise verorteten Augenblicks nach dem Mord unerlässlich, unterstreicht zusätzlich symbolisch die Einsamkeit des Todes und die entehrende Gleichgültigkeit der Mörder (Death at Work: A Case Study in Constitutive Blanks in 19th-century Painting. In: *Representations X*, Frühjahr 1985). Nicht nur bei Gérôme finden sich Parallelen, etwa in den Darstellungen der Ermordung Caesars. Die Leere um den Toten ist auch tragend für Manets »toten Torero«, den zuletzt Fried in Bezug zu Daumiers Lithographie des Attentats in der *Rue Transnormain: 15. Avril 1834* gestellt hatte. Daneben weist Bann auch Delaroches Komposition eine Schlüsselstellung in dieser modernen Genealogie des Todesbildes zu: durch die Wahl des panoramahaften Breitformats, die Trennung der Bildgeschichte in zwei Bereiche und ihre Organisation um eine leere Mitte lud er den Betrachter zur projektiven Ergänzung des Geschehens ein. In Anlehnung an Kemp darf man hinzufügen, daß sich diese Erweiterung wiederum in zwei Schritten vollzog, und zunächst – mit Rückgriff auf das *Livret de*

*Salon* – die Ergänzung der Geschichte um die vorhergegangenen Vorgänge betraf, und erst davon ausgehend und darauf symbolisch bezogen, die ins Leere gehende Suche nach dem Sinn, der »Moral«. Diese Strategie der Symbolisierung des Sinns durch die narrative Struktur befähigt die Malerei erst, die historische Relativierung der Geschichte mit den Mitteln ihres Mediums zum Ausdruck zu bringen.

Die in Delaroches Werk kulminierenden Tendenzen seien abschließend resumiert. Die drei besprochenen kleinformatigen Historien Gemälde Delaroches haben drei Strategien exemplarisch faßbar gemacht:

1. das Zurücktreten der Erzählung im Bilde hinter der Ausmalung des Augenblicks,
2. den »Schnitt« im Bild; die (vorwegnehmend kinematographische) Verknüpfung zweier Geschichten bzw. Sequenzen in einem panoramaartigen Gemälde,
3. die Symbolisierung des Sinns durch die narrative Struktur.

Alle drei Strategien lassen sich als solche der Umwandlung des Ereignisses zum Spektakel auffassen; sie sollten eine Zukunft bis in die Massenmedien haben. Die Collagierung des Geschehens (2.) wie im Sterbelager Mazarins war sicher die modernste, auf die das Publikum am wenigsten vorbereitet war – und entsprechend unterdrückte Delaroche sie, indem er im *Livret de Salon* nicht auf die Episode um die Nichte des Kardinals einging.

#### 4. Delaroche und die Reproduktion – Kunstgeschichte und spektakuläre Malerei

Delaroche war einer der meist reproduzierten Künstler seiner Zeit. Bann hat dieses Thema in einer kleinen Studioausstellung angerissen (*After Delaroche. Art and its Reproductions in Mid 19th Century France*. Univ. College London, 14.1.-20.3.1998). Adophe Goupil vertrieb seit den 40er Jahren graphische Blätter nach Delaroche, ja Delaroche avancierte nahezu zum Markenzeichen der Firma, die auch die Kupfer der berühmtesten Stecher



Abb. 7  
Paul Delaroche: Die  
Ermordung des Her-  
zogs von Guise. 1834,  
1835 ausgestellt. Chan-  
tilly, Musée Condé  
(Bann, S. 138)



ihrer Zeit vertrieb, Luigi Calamatta und Louis-Pierre Henriquel-Dupont. 1841 eröffnete Goupil eine Niederlassung in London, 1845 in New York. Spätestens seit 1844 kaufte er auch Leinwandbilder, vor allem solche, die er für die Reproduktion für geeignet hielt. In den letzten Lebensjahrzehnten band sich Delaroche offenbar fest an Goupil. Später vertrat der Händler einige der Hauptmeister imaginativer Historienmalerei oder eines gefälligen Akademismus wie Gérôme, Gleyre und Bouguereau. In den 80er Jahren übernahmen die Partner Léon Boussod und René Valadon die Firma – für die zuvor die beiden Brüder van Gogh gearbeitet hatten (vgl.: Linda Whiteley: a.v. Goupil, [Jean-Michel] Adolphe. In: *The Dictionary of Art*. Bd. 13, London 1996). Auf der Weltausstellung von 1855 zeigte Goupil eine größere Anzahl graphischer Reproduktionen nach Delaroche (M. Tresca, ed.: *Visite à l'exposition universelle de Paris, en 1855*. Paris 1855, S. 747). Damals war er der größte Händler von Reproduktionen Europas (Robert Jensen: *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. Princeton 1994). Ein Jahr nach Delaroches Tod legte Goupil 1858 einen mit aufwendigen Kollodiumumfotografien illustrierten Werkkatalog des Malers vor – der erste fotografisch illustrierte Werkkatalog überhaupt, zugleich die erste durch Fotografien dokumentierte Monogra-

phie eines Künstlers. Noch viel zu wenig wissen wir über die Zusammenhänge des Kunsthandels und des Handels mit Reproduktionen, und auch Bann hat vor allem auf die Bedeutung solcher Fragestellungen aufmerksam gemacht. Delaroche bleibt als Reproduktionskünstler noch zu würdigen.

Bann konzentriert seine Darstellung auf die berühmten Salongemälde, die meist in öffentlichen Museen zugänglich sind, sowie auf gut ausgewählte Spätwerke. Werkgruppen wie die Portraits, von denen viele lediglich aus den Reproduktionen des 1858 erschienenen Werkkatalogs bekannt sind, von den Zeitgenossen weniger rezipierte Historienmalerei wie den *Übergang Karls des Großen über die Alpen* und kaum mehr geschätzte Werke zur zeitgenössischen Geschichte erwähnt er nur beiläufig. Dennoch leistet er den entscheidenden Schritt zu Delaroches Neubewertung und setzt Standards für die Interpretation der Historienmalerei, die ohne die narratologische Analyse von Erzählstrategien nicht mehr auskommen wird. Auch aus der Einbeziehung zeitgenössischer Graphik zu verwandten Themen zieht Bann entscheidende Einsichten für den Werkprozess.

Bewußt bereichert er die klassische Kunstgeschichte um Methoden, deren Ursprung in den Literaturwissenschaften liegt. Dabei nimmt er sich rezeptions- und wirkungsästhetischer



Aspekte wenig, vielleicht zu wenig an und zieht die zeitgenössische Rezeption, wenn überhaupt, dann überwiegend zur Untermauerung der bildimmanenten Lesart heran. Sein Interesse an der Bilderzählung verleitet ihn, die romantischen Lese- und Illustrationskultur und das sich ausweitende Publikum von Kunst und Literatur zu wenig zu berücksichtigen (vgl. dazu: James Smith Allen: *Popular French Romanticism. Authors, Readers, and Books in the 19th Century*. Syracuse/New York 1981; Lionel Gossman: *Between History and Literature*. Cambridge/Mass. und London 1992; Petra Ten Doesschate-Chu und Gabriel P. Weisberg, Hg.: *The Popularization of Images. Visual Culture under the July Monarchy*. Princeton 1994).

Ein Verdienst von Banns Arbeit liegt darin, daß sich aus ihr weiterreichende Konsequenzen ziehen lassen, sobald man Delaroche als ersten Star eines neuartigen Reproduktionsgeschäftes betrachtet. Durch das Zusammenspiel

von Salon und Reproduktion, literarischer Debatte und Kunstkritik änderte sich die Rezeption von Kunstwerken nicht nur graduell. Das Repertoire einer eng aufgefaßten »Kunst«-Geschichte scheidet an einem Phänomen wie Delaroche. Letztlich kann es nicht darum gehen, dem geringeren Delaroche neben Delacroix oder neben Ingres einen gerechten Rang zuzuweisen. Delaroche hat seinen Platz nicht nur in der »hohen« Kunst, sondern auch und maßgeblich in der Entstehung der Bildsprache für das Massenpublikum. Über Delaroche als Reproduktionskünstler bliebe einiges zu sagen, etwa über Romantik und Spektakel, über »Kitsch« – im Sinne von Clement Greenberg – als vermarktete Fiktion, kurz: über Phänomene, für die das Schlagwort von einer anhebenden Industrialisierung der Phantasie nicht zu schwach erscheint. Erst dadurch würde Delaroches Schlüsselstellung – eben nicht nur in der Geschichte der »Kunst« – verständlich.

Michael F. Zimmermann