

Eugène Delacroix: *Die Dantebärke*. Ein Denkbild der Romantik

Michael Thimann

Die *Dantebärke* von Eugène Delacroix aus dem Jahr 1822 (Abb. 1) gehört zweifellos zu den Hauptwerken der französischen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts und zu den zeitlosen Meisterwerken der Malereigenschaft überhaupt.¹ Sie markiert einerseits den Durchbruch des jungen Künstlers im Pariser Salon, andererseits gilt sie durch formale Entschei-



Abbildung 1: Eugène Delacroix, *Die Dantebärke*, 1822, 189 x 246 cm, Paris, Musée du Louvre, Fotograf: Réunion des musées nationaux, in: Rautmann, Peter: Eugène Delacroix, München 1997, S. 44-45, Abb. 29.

¹ Der Wortlaut des mündlichen Vortrags wurde nur leicht verändert, die Belege aus der Forschungsliteratur werden auf das Nötigste beschränkt.

dungen und unkonventionellen Farbauftrag als ein Gründungswerk der Moderne, das die ‚peinture pure‘ eines Édouard Manet bereits vorwegnimmt. In der vornehmlich auf die künstlerische Rezeption abzielenden Erfolgsgeschichte des Bildes wurde bisher jedoch weniger betont, dass auch der genuine Gegenstand des Gemäldes unkonventionell ist, da es sich um eine Illustration nach Dantes *Divina commedia* handelt. Aber handelt es sich wirklich um eine Illustration des Dichtungstextes? Genau dieser Frage möchte der vorliegende Aufsatz nachgehen. Das Gemälde soll zunächst vorgestellt, beschrieben und auf die Frage hin analysiert werden, was daran spezifisch ‚romantisch‘ ist, wobei der Begriff der Romantik, wie zu zeigen sein wird, im Französischen andere kunstgeschichtliche Kontexte eröffnet als im Deutschen. Zudem soll gefragt werden, welches spezifisch romantische Dante-Verständnis sich bei Eugène Delacroix beschreiben lässt.

I.

Die *Dantebarke* ist ein in Ölfarben auf Leinwand ausgeführtes Gemälde von der stattlichen Größe von 189 x 246 cm.² In dem großen, dem Historienbild angemessenen Format liegt bereits ein deutlicher Hinweis auf die Funktion als ein Salonbild. Es handelt sich um das Debüt des jungen Malers im Pariser Salon, der mit Thema und Format den Anspruch auf die Meisterschaft in der Gattung des Historienbildes bereits deutlich erhebt. Die *Dantebarke* fand beim Salonpublikum große Beachtung, wurde aber auch hinsichtlich des unkonventionellen Farbauftrags kritisiert. Der selbst gestellten Aufgabe, ein Historienbild zu schaffen, entsprach die Wahl eines Themas aus der Dichtung, wobei die aus Dantes *Divina Commedia* gewählte Episode als äußerst ungewöhnlich gelten muss, ja gerade auch beim französischen Publikum eher Erstaunen erweckt haben dürfte. Auch wenn die *Commedia* eine Dichtung des Mittelalters war, galt ein ihr entnommenes Bildsujet nach der Entdeckung Dantes als Urvater moderner Poesie bei August Wilhelm Schlegel als ‚modern‘. Das damalige Salon-

² Zum Gemälde siehe mit weiterführender Literatur vor allem die bisher beste monographische Würdigung: Sébastien Allard (Hg.): *‚Dante et Virgile aux enfers‘ d'Eugène Delacroix*, Ausst. Kat. Paris, Musée du Louvre, 9. April-5. Juli 2004, Paris 2004 (*Les dossiers du Musée du Louvre*; 65). Für den hier vorliegenden Aufsatz wurden zudem herangezogen: James Henry Rubin: *Eugène Delacroix. Die Dantebarke. Idealismus und Modernität*, Frankfurt am Main 1987 (*Kunststück*); Giorgio Marcon: „Pitture per l'immaginazione“. Dante e Delacroix“, in: Alfredo de Paz/Giorgio Marcon (Hg.): *Dal romanticismo alla scapigliatura. Percorsi e figure dell'arte del XIX secolo*, Neapel 1997 (*Storia dell'arte e della critica d'arte*; 7), S. 143-175; Klaus Herding: „Le sujet, c'est toi-même“. Delacroix' Dantebarke“, in: Maria Antonietta Terzoli/Sebastian Schütze (Hg.): *Dante und die bildenden Künste*, Berlin/Boston 2016, S. 205-241 (*Refigurationen*; 1).

publikum dürfte bei einem Historiengemälde dagegen nach wie vor mit einem antiken mythologischen oder historischen Stoff gerechnet haben.

Delacroix, der schon als junger Mann eine große Vertrautheit mit der Dichtung Dantes besaß, wählte eine Episode aus dem achten Canto des *Inferno*,³ in dem Dante und Vergil auf einer von dem Fährmann Phlegias geführten Barke den Fluss der Verdammten zur Höllenstadt Dis überqueren. Im kochenden Schlammwasser des Höllenflusses, das wie ein stürmisch bewegtes Meer erscheint, befinden sich die Leiber von Verzweifelten und Gequälten, bei denen es sich überwiegend um Bürger der Stadt Florenz handelt, die für die Sünde des Jähzorns büßen müssen. Die verdammten Seelen klammern sich an das Boot, versuchen vergeblich, es zu besteigen, oder verbeißen sich jähzornig kämpfend ineinander; Dante erkennt einige Florentiner unter ihnen und erschrickt, da er für seine Zeitgenossen, die als hilflose Seelen im Höllenfluss treiben, nichts tun kann. Auf dem Gemälde bleibt unklar, wen genau er erkennt, weil die Seelen nicht individualisiert sind. In der *Commedia* wird der reiche Florentiner Filippo Argenti namentlich genannt, den Dante sogar im Schlamm versinken zu sehen begehrt, doch ist dieser auf dem Bild nicht eindeutig erkennbar. Alles bleibt nur angedeutet und wird nicht explizit gemacht. Dante erscheint auf dem Gemälde als ein Schutzsuchender, der sich an seinen Wegbegleiter Vergil anlehnt. Damit könnte eine Aussage über die Rolle des Künstlers, ja möglicherweise eine Selbstaussage von Delacroix, intendiert sein. Im Salonkatalog trug das Gemälde übrigens den Titel: „Dante und Vergil, von Phlegias geführt, fahren über den See, der die Mauern der Höllenstadt Dis umgibt. Schuldige Sünder klammern sich an die Barke oder versuchen aufzusteigen. Dante erkennt Florentiner unter ihnen.“ Ein weiterführender Hinweis auf eine mögliche Deutung der Darstellung ist damit nicht gegeben, der Titel bleibt vielmehr eine deskriptive Bestandsaufnahme.

Delacroix schuf ein Historienbild, das keines ist. Unklar ist, wo die Fahrt der Barke begonnen hat und wohin sie führt. Die starke Affektgeste Dantes und sein erregter Blick gelten offenbar keiner der im Höllenfluss treibenden Gestalten, sondern einer Erscheinung, die außerhalb des Bildes liegt. Das Erschrecken Dantes, der mit sichtbar unsicherem Stand Halt bei seinem Führer Vergil sucht, wird nicht, wie bei einem Historienbild zu erwarten wäre, einer innerbildlichen Lösung zugeführt und dadurch für den Betrachter erklärbar, sondern bleibt sachlich unaufgelöst. Wenn der Auslöser des starken Affekts aber außerhalb des Bildes liegt und der Maler keinerlei Anhaltspunkte gibt, warum die Hauptfiguren in derart heftiger Weise reagieren, sind die üblichen Kompositionsprinzipien der *historia* weitgehend missachtet. Die instabile Position Dantes macht es ihm un-

³ Dante, *Divina Commedia*, Inferno VIII 1-78.

möglich, als Held im Bild zu agieren; zusammen mit Vergil bilden die beiden Protagonisten eine schwankende Gruppe emotional heftig bewegter Existenzen. An die Stelle einer Handlung, einer kontinuierlichen Bilderzählung und klaren Definition des Helden treten zur Schau gestellte Emotionen und farbliche Intensitäten. Von einer im Sinne des *ut pictura poesis*-Prinzips durchgeführten Illustration der Dichtung kann daher keine Rede sein.⁴

Es liegt auf der Hand und ist in der Forschung schon verschiedentlich thematisiert worden,⁵ dass sich Delacroix das ungewöhnliche Thema wohl auch gewählt hat, um ein markantes Gegenbild zu dem Salonerfolg von 1819, Théodore Géricaults *Floß der Medusa*, zu schaffen. Delacroix kannte Géricault persönlich und wohnte der Entstehung des *Floßes der Medusa* direkt bei. Doch wo Géricault mit dem modernen Thema des Schiffbruchs der Fregatte Medusa aus dem Jahr 1816 und dem tragischen Schicksal der Schiffbrüchigen noch eine gemalte Tragödie auf der Leinwand entworfen hatte, entstehen bei Delacroix nur noch erzählerische Inkongruenzen, Leerstellen und abgebrochene Handlungsfetzen, die eher eine Stimmung evozieren und eine Erwartung provozieren als eine Geschichte erzählen. Die *Dantebarke* fordert den Betrachter auf, sich auf diese Atmosphäre des Unklaren einzulassen und die Lösung des Bildproblems in sich selbst und nicht im Gemälde zu suchen. Die *Dantebarke* ist vermutlich der Versuch Delacroix', mit einem ähnlich gelagerten Thema, einer Schifffahrt, wie Géricault einen Salonerfolg zu erlangen, dies jedoch nicht mit einem zeitgenössischen Sujet, sondern mit einem genuin romantischen Bildthema aus der mittelalterlichen Dichtung. Das Verhältnis der beiden Gemälde, das man wohl in Ermangelung eines vergleichbaren Terminus für die Kunstwissenschaft als ‚intertextuell‘ bezeichnen muss, wird uns noch beschäftigen.

Wie bei Géricault ist auch Delacroix' Schiffsszene eine durchweg düstere Szenerie. Das Querformat und die insgesamt dunklen Farben, die den Bildraum verunklären, deuten auf die Unterwelt als einen Unort und einen Platz des Schreckens. Hier gibt es im Wortsinn keine buchstäbliche Perspektive, über die sich ein Bildraum konstituieren könnte, sondern nur Düsternis und das diffus lodernde Höllenfeuer. Das Geschehen spielt sich nahezu ausschließlich im Bildvordergrund ab, aus dem Dunkel hebt sich hinten links lediglich skizzenhaft die Stadt Dis ab. Wasser umgibt den kleinen Nachen, auf dem die Protagonisten stehen. Das Wasser ist ausgesprochen pastos und mit sichtbarem Pinselstrich gemalt, was ‚unvollendet‘ wirkt und im Salon auf Kritik stieß, so dass der Kritiker Delécluze

⁴ Rensselaer W. Lee: ‚Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting‘, in: *The Art Bulletin*, 22, 1940, S. 197-269.

⁵ Vgl. zuletzt Bruno Chenique: *Géricault-Delacroix. La Barque de Dante ou La naissance du romantisme révolutionnaire*, Paris 2015.

sogar von einer „Schlammwüste“ sprach.⁶ Von Delacroix war dieser Modus aber ganz bewusst gewählt worden, und dies vermutlich auch, um eine passende Form der Malerei für einen Ort des Unförmigen und der Verderbnis zu wählen.

Was ist aber nun der Gegenstand des Bildes? Wie gesagt ist auffällig, dass es trotz der Fülle von Figuren keine wirkliche Handlung gibt, sondern eher eine poetische Stimmung zum Ausdruck gebracht wird. Delacroix hat weniger ein Handlungsmoment aus der *Divina Commedia* dargestellt als einen Gedanken aus Dantes Dichtung.⁷ Der Begriff der Poesie wird hier explizit romantisch aufgefasst, indem nicht Dichtungsillustration, sondern ein poetischer Modus der Malerei selbst zum Gegenstand des Bildes wird.

Die beiden Dichter Dante und Vergil sind, auch wenn ihnen ein heroisches Handlungspotential verweigert wird, fraglos die Hauptfiguren des Gemäldes. Dante in hellem Gewand und mit der roten Kopfbedeckung seiner charakteristischen Schweifkappe erschrickt mit deutlich pathetischer Geste über die im Fluss treibenden Florentiner. Sein Blick heftet sich aber in die Ferne auf einen Gegenstand außerhalb des Bildes. Es ist der Schrecken Dantes über seine eigene Zeit und ihren moralischen Verfall allgemein, der darin einen bildlichen Ausdruck findet. Rechts neben ihm steht Vergil in einen roten Mantel gehüllt und mit Lorbeer bekrönt. Er hält Dantes linke Hand in seiner Rechten und wendet sich dem zornig erschrockenen Dichter mit besorgtem Blick, dem gemischten Affekt von Verachtung und Bekümmernis, zu.⁸ In der kompositorischen Mitte des Bildes erscheinen, ähnlich dem ehelichen Motiv der *dextrarum iunctio*, die ineinandergreifenden Hände, die das Freundschaftsbündnis der beiden Dichter über die Jahrhunderte hinweg bestärken.⁹ Bekanntlich verehrte Dante Vergil als den bedeutendsten Dichter des Altertums; er wurde sein Führer durch die Unterwelt und das Purgatorium, bis er von Beatrice abgelöst wird, die Dante durch das Paradies führt. Vergil ist bei Delacroix aber bildlich gesprochen auch der Klassiker, der dem ‚romantischen‘ Dichter Dante Halt bietet. Die Figur Vergils drückt Standhaftigkeit und Vertrauen aus und bezeichnet somit den Gegenpol zur seelischen Unruhe und Angst, die sich in Dantes Gestik und Mimik abzeichnet. Delacroix griff bei der Ausarbeitung dieser Figurenkonstellation in den Text ein, denn in der *Divina Commedia* unterhält sich Dante mit den

⁶ Zitiert nach Rubin, *Eugène Delacroix*, S. 58.

⁷ Vgl. dazu u.a. Klaus Schwager: ‚Die Dantebärke. Zur Auseinandersetzung Eugène Delacroix‘ mit einem literarischen Vorwurf, in: Hellmut Brunner/Richard Kanich/Klaus Schwager (Hg.): *Wort und Bild*, München 1979, S. 313-339.

⁸ Vgl. dazu Herding, „Le sujet, c'est toi-même“, S. 217.

⁹ Edgar Bierende: ‚Bündnis‘, in: Uwe Fleckner/Martin Warnke/Hendrik Ziegler (Hg.): *Handbuch der politischen Ikonographie*, 2 Bde., München 2011, Bd. 1, S. 193-200.

Florentinern, während er auf dem Gemälde eher Schutz bei Vergil sucht. Das Motiv des Schutzbedürftigen hat in der französischen Historienmalerei des ausgehenden 18. Jahrhundert wiederum eine eigenständige Bildtradition ausgebildet, an die sich Delacroix hier vermutlich anschließt. Zu erinnern ist vor allem an die Gestaltungen des Themas vom *Blinden Belisarius*, dem Feldherrn des Justinian, der zu Unrecht verbannt und geblendet wurde und als Schutzbedürftiger um Almosen bettelt, bis seine wahre Größe auch in der Erniedrigung erkannt wird.¹⁰ Jacques-Louis David hat sich dem Motiv der Schutzbedürftigkeit des Belisarius gleich mit mehreren bildlichen Variationen gewidmet.

II.

Bisher blieb die dritte Figur auf dem Nachen unerwähnt. Es ist der Fährmann Phlegias, der als Rückenfigur erscheint und zum Gegenstand der zeitgenössischen Kritik wurde. Phlegias, eine monumentale Aktfigur im Stil Michelangelos, hat kein Gesicht und wendet sich von den beiden Protagonisten ab. Problematisch im Historienbild war vor allem der fehlende Zusammenhang mit den beiden Protagonisten des Gemäldes, denn das Bild droht durch die parataktische Reihung der Figuren im Nachen auseinanderzufallen. Die Kritik traf hier vor allem Delacroix' Anspruch, ein Historienbild zu schaffen und diesen hohen Anspruch formal nicht einzulösen.

Zudem treiben insgesamt sieben Verdammte im Wasser. Diese Seelen sind zu ewigem Sterben verdammt; sie verzweifeln daran, was sich in ihren körperlichen Anstrengungen unterschiedlicher Art ausdrückt. Delacroix schuf damit eine Reihe von Kunstfiguren, deren muskulöse und verrenkte Körper von Männern und Frauen die Qual ausdrücken. Die Seelen klammern sich an das Boot, können es aber nicht besteigen; links verbeißt sich eine Seele sogar in den Rand des Nachens, rechts hinter Phlegias versucht eine Seele, sich hochzuziehen, doch gibt es keine Rettung für diese Seelen; im Vordergrund scheinen zwei von ihnen sogar noch in der Verdammnis zu streiten. Durch die Lichtregie stark hervorgehoben wird ein eher auf dem Wasser treibender als darin schwimmender Männerkörper, der die Aufmerksamkeit des Betrachters noch vor den eigentlichen Protagonisten, Dante und Vergil, auf sich zieht. Für diesen deutlichen Vortrag von kunstvoll gestalteten und schön hingestreckten Körpern gab es für Delacroix zwei Anregungen: Einerseits die Schiffbrüchigen der Fregatte *Medusa*, die Géricault in einem ganz ähnlichen Modus auf seinem Monumentalgemälde gezeigt hatte, und die politische und humanitäre Katastrophe des Schiffsunglücks von 1816 in eine tragische Bildsprache übersetzen; anderer-

¹⁰ Klaus Weschenfelder: ‚Belisar und sein Begleiter. Die Karriere eines Blinden in der Kunst vom 17. bis zum 19. Jahrhundert‘, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 30, 2003, S. 245-268.

seits die monumentale Formensprache, die Delacroix an Michelangelo studiert hatte, und hier vor allem an den sogenannten Sklaven, den *Ignudi* der Sixtinischen Kapelle und dem *Jüngsten Gericht* (Abb. 2).¹¹



Abbildung 2: Michelangelo, Das Jüngste Gericht, 1536-41, 17 x 15,5 m, Vatikan, Cappella Sistina, Fotograf: Archivio Fotografico Musei Vaticani, in: Zöllner, Frank / Thoenes, Christof / Pöpper, Thomas: *Michelangelo 1475-1564 – Das vollständige Werk*, S. 264.

¹¹ Vgl. Lee Johnson: „The Formal Sources of Delacroix’s „Barque de Dante“, in: *Burlington Magazine*, 100, 1958, S. 228-232.

In der forcierten Michelangelo-Rezeption wird der romantische Charakter von Delacroix' Kunst manifest. Was ist daran romantisch? Michelangelo war nach weitgehender Verdrängung während des Klassizismus im frühen 19. Jahrhundert als ein Musterbild des tragischen Künstlers wiederentdeckt worden.¹² Die Gegenwart identifizierte sich gewissermaßen mit der Rolle des tragischen Genies. Michelangelo galt als der große Melancholiker und als das Genie, aus dem die Form unwillkürlich hervorgebrochen war; er galt als Gestalter ungewöhnlicher und übernatürlicher Kräfte und Gewalten. Die Michelangelo-Verehrung der Romantiker bezeichnet eine deutliche geschmackliche Wende im frühen 19. Jahrhundert. Schon bei Géricault finden sich deutliche Verweise auf Michelangelo im *Floß der Medusa*.

Delacroix bewunderte Michelangelo, von dem es überdies hieß, er habe die *Divina Commedia* Dantes auswendig gekannt, und widmete ihm um 1849/50 auch ein kleines Gemälde (Abb. 3).¹³ Dieses zeigt den „Divino“ als melancholischen Künstlergenius in der Werkstatt vor seinen Skulpturen, zu denen die Madonna für die Medici-Kapelle in der Neuen Sakristei von S. Lorenzo in Florenz und der *Moses* zählen. Umgeben von den titanischen Skulpturenkörpern nimmt Michelangelo paradoxerweise selbst eine michelangeleske Pose ein. Delacroix zeigt Michelangelo aber nicht als tätig arbeitenden Künstler, sondern einer schon älteren Stilisierung zufolge als „pensatore“, der den Meißel abgelegt hat: Das Genie Michelangelo bringt die Ideen zunächst im Geist hervor und sieht die Figuren dann in den Stein hinein, aus dem er sie zuletzt in körperlicher Schwerstarbeit befreit. Die eruptive und auf die große Form abzielende Arbeitsweise des Renaissancekünstlers machte diesen als Muster des autonomen Künstlers in der Frühmoderne ganz besonders attraktiv. Michelangelo war auch für Delacroix der Prototyp des modernen Künstlergenies und ist als eine Art *alter ego* zu verstehen. Das kleine Künstlerbild des Musée Fabre ist die Visualisierung einer Künstlerlegende und verstecktes Selbstportrait zugleich.

Schon 1824, und damit kurz nach der Vollendung der *Dantebarke*, stellte Delacroix im Salon ein Gemälde aus, das den Dichter Torquato Tasso im Hospital von S. Anna in Ferrara zeigt.¹⁴ Tasso galt bekanntlich

¹² Vgl. zur Rezeptionsgeschichte Michelangelos im 19. Jahrhundert v.a. Marie-Pierre Chabanne: *Michel-Ange romantique. Naissance de l'artiste moderne de Winckelmann à Delacroix*, Lille 2000; Georg Satzinger (Hg.): *Der Göttliche. Hommage an Michelangelo*, Ausst. Kat. Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 6. Februar-25. Mai 2015, München 2015.

¹³ Jack J. Spector: ‚Towards a deeper understanding of Delacroix and his art, an interpretation of *Michelangelo in his studio*‘, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 103, 1984, S. 19-28.

¹⁴ Zum Gemälde siehe Mariantonia Reinhard-Felice/Margret Stuffmann (Hg.): *Spiegelungen. Tasso im Irennhaus*, Ausst. Kat. Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart am Römerholz, 6. September-14. Dezember 2008, München 2008.



Abbildung 3: Eugène Delacroix, Michelangelo in seiner Werkstatt, 1849/50, 40 x 32 cm, Montpellier, Musée Fabre, Kat. 470, in: Daguerre de Hureaux, Alain: Delacroix – Das Gesamtwerk, Stuttgart 1994, S. 16.

als geisteskrank und wird hier in melancholischer Geste umringt von Irren gezeigt. Wie Michelangelo war auch Tasso für Delacroix ein Sinnbild des einsamen Künstlers, der von der Gesellschaft gemieden wird; zudem war Tasso Dichter und in dieser Eigenschaft in der Romantik ein Vorbild für den bildenden Künstler. Michelangelo als Vorbild zu wählen, war für Delacroix also eine genuin romantisch inspirierte Entscheidung. Sie versprach Modernität in der künstlerischen Selbstsicht, bot aber auch in Hin-

sicht auf die Form erhebliches Potential, um sich vom glatten Klassizismus der Salonmalerei zu emanzipieren. Warum? Michelangelo war den Klassizisten vor allem durch seine eklatanten Formverstöße suspekt geworden. Durch seine übersteigerten Körpererfindungen, die übertriebene Massigkeit und Muskulosität stand er nicht für Schönheit, sondern für den Schrecken der Form.¹⁵ Die Monumentalität seiner titanischen Schöpferkraft war in der geschmacklichen Wahrnehmung das Gegenbild zur Anmut Raffaels als dem zum universalen Musterbild erklärten Künstler, der namentlich im Pariser Musée Napoléon mit 26 Gemälden vertreten gewesen und zum Höhepunkt der Malerei erklärt worden war. Delacroix' radikaler Rekurs auf Michelangelo war dagegen erklärte Opposition gegen den schönen Geschmack. Dies äußert sich konkret in den Figurenerfindungen der im Höllenfluss treibenden Seelen, die sich zum Teil wortwörtlich auf Figuren Michelangelos aus der Sixtinischen Kapelle, dem dunkelsten und schwierigsten Werk Buonarroto's, zurückführen lassen.

Betrachtet man die Vorzeichnungen zur *Dantebarke* eingehender, so wird deutlich, dass Delacroix zunächst eine Unterweltsszene mit Charons Fähr, in der die Seelen einzusteigen versuchen, geplant hatte. Erst in einem zweiten Schritt kamen Dante und Vergil dazu und der thematische Fokus verschob sich auf den achten Canto des *Inferno*. Wir können daher vermuten, dass Delacroix als Gemälde eine dem Charon auf Michelangelos *Jüngstem Gericht* vergleichbare Szene geplant hatte, womit im Sinne von Walter Benjamins Diktum vom Werk als ‚Totenmaske der Konzeption‘ deutlich werden dürfte, wie michelangelesk noch seine auf Dante basierende finale Fassung eigentlich ist. Diese deutliche Bezugnahme auf Michelangelo lässt sich im französischen Kunstdiskurs der Zeit als spezifisch romantisch bezeichnen. Im Praxisfeld lässt sie sich auch im michelangelischen Gestus und Stil der Entwurfszeichnungen nachweisen. Delacroix wollte motivisch und zeichnerisch wie Michelangelo arbeiten.

Romantisch war zudem auch der deutliche Bezug auf Rubens, der den malerischen Stil der *Dantebarke* prägt, da Delacroix die Farben auflöste und das schäumende Meer pastos wiedergab, worin schon die zeitge-

¹⁵ Vgl. zu diesen Aspekten der Rezeptionsgeschichte vor allem im deutschen Idealismus und im 19. Jahrhundert Herbert von Einem: ‚Goethe und Michelangelo‘, in: *Goethe Jahrbuch*, 92, 1975, S. 165-194; Ders.: ‚Ein ungedrucktes Manuskript Johann Heinrich Meyers über Michelangelo‘, in: *Goethe Jahrbuch*, 94, 1977, S. 256-285; Andreas Beyer: ‚...was ein Mensch vermag...“. Anmerkungen zu Goethes Würdigung des Michelangelo‘, in: *Cultura tedesca*, 13, 2000, S. 55-67; Michael Thimann: ‚Michelangelo (1475-1564)‘, in: Andreas Beyer/Ernst Osterkamp (Hg.): *Goethe Handbuch. Supplemente*, Bd. 3: *Kunst*, Stuttgart/Weimar 2011, S. 525-527; Joseph Imorde: *Michelangelo Deutsch!*, München/Berlin 2009; Ders.: ‚Michelangelo. Dichter, Dulder, Deutscher‘, in: Michael Glasmeier (Hg.): *Künstler als Wissenschaftler, Kunsthistoriker und Schriftsteller*, Köln 2012 (= *Schriftenreihe für Künstlerpublikationen*; Bd. 6), S. 171-186.

nössische Kritik einen Rückgriff auf Rubens erkannte.¹⁶ Damit wandte sich Delacroix explizit gegen die akademische Hochschätzung des *dessin* vor dem *coloris*, und damit grundsätzlich gegen die Höherwertigkeit des Gedankens, wie sie seit Poussin in der französischen Kunsttheorie verankert war. Dem malerischen und leidenschaftlichen Stil mit freiem und spontanem Pinselstrich ohne glatte Oberflächen korrespondierte die skizzenhafte Ausführung, die Delacroix als Ausdruck von Genie begriff. Die Bevorzugung der malerischen Freiheit vor der linearen Bestimmtheit hatte Delacroix vermutlich von Rubens' Pariser Hauptwerk, dem Medici-Zyklus, abgeleitet. Der von Rubens kultivierte Stil war ein ‚non finito‘ in der Malerei, was sich besonders deutlich in den Ölskizzen für den Medici-Zyklus ausspricht. Für Delacroix lag in Rubens' Skizzen ein kunsthistorischer Referenzpunkt für die Autonomie der Farbe, womit er auf die ‚peinture pure‘ des späteren 19. Jahrhundert vorausgedeutet hat. Die Autonomie der Farbe kündigt sich hier bereits an, und Delacroix hatte zum Erzielen des Effekts sehr durchdacht den Bildhintergrund mit Wasserfarben vorbereitet und dann in der Endfassung die Ölfarbe nur locker aufgetragen, was in deutlicher Opposition zur Praxis der Salonmalerei mit ihren glatten Oberflächen stand. Zudem hat Delacroix auf unklassische Weise mehrere Farbharmonien miteinander verschränkt, indem er monochrome Braun- und Grautöne mit heftiger Buntfarbigkeit (Rot, Grün, Weiß, Blau) kombiniert. Der Unort der Hölle scheint also eine nicht an Konventionen und Naturgeschmack gebundene Farbigkeit gefordert zu haben.

III.

Die bei Delacroix in der *Dantebarke* angelegte Autonomisierung der malerischen Mittel scheint nun aber in einem starken Kontrast zu der ausdrücklichen Gegenständlichkeit des Gemäldes zu stehen, die mit der Wahl des achten Canto von Dantes *Commedia* überdies ausgesprochen literarisch und sinnbehaftet zu sein scheint. Wie lässt sich die Wahl des Prätextes nun kohärent erklären, oder entsprechen sich Gedanke und Ausführung des Gemäldes gerade in dieser Hinsicht nicht, indem es Autonomie hinsichtlich Farbe und Form behauptet, aber inhaltlich traditionell illustrierend argumentiert? Oder: Was ist an der Wahl der Textvorlage nun eigentlich romantisch?

Ein Sujet aus Dantes *Commedia* war als Vorlage für ein im Salon ausgestelltes Historienbild äußerst ungewöhnlich, und dies vor allem aus dem Grund, dass sich aus Dantes Unterweltsschilderungen – um die es in den malerischen Bearbeitungen meistens geht – keine wirklich malbaren Historien mit einem eindeutigen Held ableiten ließen, sondern diese eher

¹⁶ Zu der Bezugnahme auf Rubens mit weiterführender Literatur siehe Rubin: *Eugène Delacroix*; Herding: „Le sujet, c'est toi-même“, S. 216.

Stimmungen oder Allegorien anboten. Zudem war die Hölle mit ihren Schreckensszenarien auch aus Gründen des *decorum* kein für die Historienmalerei tauglicher Gegenstand. Insofern entspringt schon die Wahl des Themas aus dem Inferno einem romantischen Impetus: Es wird keine echte Geschichte (*historia*) evoziert, sondern eher eine Reihe von Allegorien als Verbildlichung einer christlichen Morallehre, die durch *exempla* von Sündern und Geläuterten gekennzeichnet ist. Dante war auch von den deutschen Romantikern – hier sei nur an Friedrich Schlegel, Peter Cornelius, Joseph Anton Koch, Karl Witte erinnert – als der große symbolische Dichter des Christentums entdeckt und verstanden und den großen Dichtern des Altertums wie Homer und Vergil gleichwertig zur Seite gestellt worden.¹⁷ In Hinblick auf die ästhetischen Prämissen der französischen Akademie und der Salonmalerei war Dante jedoch denkbar ungeeignet. doch wurde er in der Romantik wiederentdeckt, da während der Reise der beiden Helden durch Hölle, Fegefeuer und Paradies Aussagen über die menschliche Natur im Allgemeinen gemacht wurden. In Frankreich war Dante im Anschluss an Schlegel schon 1807 durch Madame de Staël als ein „l'Homère des temps modernes“ in den literarischen Diskurs eingeführt worden.¹⁸ An der *Divina Commedia* bewunderte man den poetischen Gehalt und die Ursprünglichkeit der Sprache, die im 17. und 18. Jahrhundert noch als schlecht galt, gewissermaßen also die kunstvolle unklassische Form sowie den christlichen Charakter der Dichtung. Delacroix hat mit seinen unorthodoxen Formreferenzen auf Michelangelo und Rubens im Medium der Malerei gewissermaßen ein formales Äquivalent zu Dantes ‚ungezügelter‘ unmittelbarer Sprache schaffen wollen, die aber eigentlich von hoher Originalität und sublimer Gestaltung war. Wie bei Shakespeare, Milton, Ossian und Klopstock galt diese Sprachfülle zudem als gefährlich. Für Delacroix war Dante schließlich vor allem auch als Poet die Vorbildfigur des romantischen Künstlers, die ihn nachweislich stark beeindruckt hat. Zwischen 1840 und 1846 wird er die Kuppel in der Bibliothek des Senats im Palais du Luxembourg mit einem Dichterzyklus ausmalen, auf dem die von Vergil geführte Seele Dantes im Elysium von Homer begrüßt wird.¹⁹ Angeblich orientierte sich Delacroix bei seiner

¹⁷ Vgl. dazu den Aufsatz von Christian Scholl im vorliegenden Band sowie Klara-Charlotte Fuchs: *Dante in der deutschen Romantik*, Weimar 1933; Kurt Gerstenberg: *Italienische Dichtungen in Wandgemälden deutscher Romantiker in Rom*, München 1961; Hermann Witte: *Karl Witte, ein Leben für Dante. Vom Wunderkind zum Rechtsgelehrten und größten deutschen Dante-Forscher*, Hamburg 1971; Eva Hölter: „Der Dichter der Hölle und des Exils“. *Historische und systematische Profile der deutschsprachigen Dante-Rezeption*, Würzburg 2002.

¹⁸ Vgl. Herding: „Le sujet, c'est toi-même“, S. 210.

¹⁹ Paul Jamot (Hg.): *L'œuvre décoratif d'Eugène Delacroix au Palais du Luxembourg. Peintures de la Bibliothèque du Sénat; exposition de dessins et d'esquisses*, Ausst. Kat.

Auswahl der Poeten an Dantes Schilderung der Geister der großen antiken Dichter im Limbus aus dem vierten Canto des Inferno.

Bei den deutschen wie den französischen Romantikern galt Dante bekanntlich als ein Homer der neueren Zeit. Die Dante-Verehrung von Delacroix fand nun in seiner Michelangelo-Verehrung ihren passenden Gegenpart, weshalb die Gestaltung eines Gegenstandes aus der *Divina Commedia* mit den formalen Mitteln der Kunst Michelangelos kein reines Formenspiel war. Wie Michelangelo galt auch Dante als ein großer Einzelgänger und wurde selbst zum Sinnbild des modernen entfremdeten Künstlers, was namentlich durch seine Verbannung aus Florenz auch biographisch Niederschlag gefunden hatte. Die Indizienaufnahme der Relevanz Dantes für die romantische Generation sei hier zunächst abgebrochen. Deutlich dürfte bereits geworden sein, dass Delacroix die *Dantebarke* schuf, weil sie in Gehalt und Form explizit Modernität behaupten konnte und in höchstmöglicher Distanz zu den Konventionen der Salonmalerei stand. Dass diese Entscheidung dem Künstler auch eine höchstmögliche Aufmerksamkeit seitens des Publikums gesichert haben dürfte und damit auch Kalkül war, versteht sich daher von selbst.

Es ist aber sinnvoll, auch den historischen Ort der künstlerischen Dante-Rezeption mit einigen Worten zu erwähnen. Denn schon zuvor war in der französischen Historienmalerei, wenn auch selten, auf Dante zurückgegriffen worden. Das wichtigste Zeugnis dürfte das Gemälde von Jean-Auguste Dominique Ingres von 1819 mit der Darstellung von *Paolo und Francesca* (Angers, Musée des Beaux-Arts) sein, jener beiden unglücklich Liebenden, denen Dante im fünften Canto des *Inferno* ein literarisches Denkmal gesetzt hatte.²⁰ Dante und Vergil treffen im ersten Höllenkreis auf die beiden. Francesca da Rimini, die Tochter von Guido da Polenta, dem Signore di Rimini, war mit dem angeblich körperlich entstellten Giovanni Malatesta (= Gianciotto) verheiratet, unterhielt aber ein Liebesverhältnis zu dessen Bruder Paolo. In der Version von Ingres ertappt Gianciotto die beiden bei der gemeinsamen Lektüre von Lancelot und Guinvere, als sie sich küssen ließ und sich Paolo hingab. Paolo und Francesca wurden von dem eifersüchtigen Gatten getötet und mussten fortan als Ehebrecher zusammen mit den Brudermördern ihr Dasein im zweiten Kreis der Hölle fristen. Sie wurden zum Inbegriff der liebenden Sünder und entsprechend in der Hölle vereint. Ingres hat aber nun nicht ihr Dasein als Schatten in der Hölle, sondern ihr irdisches Schicksal in einem kleinen Historienbild im Troubadour-Stil dargestellt.

Paris, Galerie d'Apollon au Louvre et le Salon de la Paix à l'Hotel de ville, 15. Mai-30. Mai 1936, Paris 1936.

²⁰ Vgl. Paul Naef: ‚Paolo und Francesca. Zum Problem der schöpferischen Nachahmung bei Ingres‘, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 10, 1956, S. 97-108.



Abbildung 4: Ary Scheffer, Paolo und Francesca, 1855, 171 x 239 cm, Paris, Musée du Louvre, inv.nr. RF 1217, in: Ewals, Leo: Ary Scheffer 1795*1858 – Geviert Romantikus, Zwolle 1996, S. 182, Abb. 41.

Das *Paolo-und-Francesca*-Thema blieb auch nach Ingres relevant.²¹ Hier zeigt sich, wie stark Delacroix' Gemälde auf seine direkten Zeitgenossen wirkte. In der Gestaltung von *Paolo und Francesca* von Ary Scheffer können wir nämlich bereits eine Rezeption der Konzeption der *Dantebarke* ausmachen. Das von Delacroix so deutlich angeschlagene Thema, dass Dante zum Schutzsuchenden wird, dem Vergil Hilfe leistet, um das Unglück zu ertragen, indem er ihm Rückhalt gewährt, wurde von Scheffer erneut aufgegriffen. Er hat *Paolo und Francesca* erstmals 1831 gestaltet, 1835 entstand das große Gemälde in der Wallace Collection in London, 1855 die Replik aus dem Louvre (Abb. 4).²² Mindestens zwei weitere Fassungen oder Skizzen sind bekannt. Im Gegensatz zu Ingres zeigt Scheffer die Schatten der beiden Liebenden im Inferno und Dante und Vergil als Zeugen, die ihnen begegnen. Die Anregung für diese ungewöhnliche Komposition hatte Scheffer von einer Umrissradierung John Flaxmans

²¹ Vgl. Ilka Soennecken: *Dantes Paolo und Francesca in der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Entstehung und Entwicklung eines ‚romantischen‘ Bildthemas*, Weimar 2002; Lora Palladino: ‚Paolo und Francesca in der Kunst des 19. Jahrhunderts‘, in: *Deutsches-Dante-Jahrbuch*, 73, 1998, S. 75-97.

²² Leo Ewals: *Ary Scheffer. Sa Vie et Son Œuvre*, Nijmegen 1987, S. 77, S. 271-274.

erhalten, der Dante ausgiebig illustriert hatte.²³ Bereits auf der Radierung erscheint Dante wie in der *Divina Commedia* als emotional zutiefst von dem Schicksal der Liebenden Betroffener, der kurzzeitig ohnmächtig zusammenbricht. Scheffer akzentuiert diese Erfahrung etwas abgemildert. Dante hat einen Schwächeanfall und versinkt daraufhin in Schweigen, da er über das zeitliche und ewige Los der Liebenden sinniert. Paolo und Francesca werden ihm zu dem auf das eigene Liebesbegehren bezogene Sinnbild dafür, dass sich unschuldige Liebe in Sünde verwandeln kann. Scheffer zeigt Dante eng an Vergil angelehnt, der ihm Halt gibt vor dem Dunkel des Höllenreiches.

IV.

Die *Dantebarke* ist ein in vielerlei Hinsicht ungewöhnliches Historienbild, mit dem Delacroix die Konventionen des Salons überschritten hatte. Zugleich begründete das Gemälde durch sein exzeptionelles Thema und seine Gestaltung den Ruhm des Malers. Delacroix nahm dazu ein Thema der Dichtung auf und wählte Dante aus spezifisch romantischer Perspektive als Prätext. Wollte er zunächst lediglich eine Unterweltsszenerie im Sinne von Michelangelos *Jüngstem Gericht* zeigen, so wandelte sich das Projekt mit der Phlegias-Episode aus dem achten Canto bald zu einer Dante-Illustration. Allerdings handelt es sich eher um eine indifferente Szene, die Delacroix auch nicht entsprechend der Textvorlage getreu gestaltet hat. Dante und Vergil rückten erst im Laufe der Planung des Gemäldes ins Zentrum. Dabei wurde Dante als Leidender am Schicksal der Florentiner aufgefasst, der zugleich zum Schutzbedürftigen wird und Vergils Hilfe sucht. Delacroix' Ausflug in das Reich der dichterischen Phantasie wird zu einem aus der unmittelbaren Gegenwart gewonnenen Stoff, denn es dürfte deutlich geworden sein, dass Delacroix Dante in das Zentrum seines Salonbildes stellte, weil er als Prototyp des modernen Künstlers verstanden werden konnte. Diesen Gedanken unterstrich Delacroix durch eine forcierte Rezeption als romantisch erachteter Vorbilder und eine ‚moderne‘ Autonomie von Form und Farbe. Wir hatten eingangs erwähnt, dass für die Präsentation im Salon vor allem ein ‚intertextuelles‘ Verhältnis entscheidend gewesen sein dürfte, nämlich dasjenige zu dem *Floß der Medusa* von Géricault: Hatte Géricault jedoch versucht, mit dem Vokabular des großen Historienbildes über die moderne Welt zu sprechen (und einem zeitgenössischen Schiffsunglück mit fatalen humanen und politischen Folgen eine künstlerische Nobilitierung zu verleihen

²³ Frank Büttner: ‚Johan Flaxmans Illustrationen zu Dantes *Divina Commedia*. Die ersten Skizzen und die Herausbildung des Umrißlinienstils‘, in: Hildegard Wiegel (Hg.): *Italiensehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos*, München/Berlin 2004, S. 95-109.