

Zeitschrift:	Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber:	Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band:	37 (2017)
Artikel:	Blumenstilleben und Te Deum : die Avantgarde von 1830 in Februar-Revolution und Second Empire
Autor:	Kohrs, Klaus Heinrich
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1089892

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

KLAUS HEINRICH KOHRS (München)

Blumenstilleben und *Te Deum*. Die Avantgarde von 1830 in Februar-Revolution und Second Empire

Der Pariser Arbeiteraufstand vom Juni 1848, mit dem die politische Revolution vom Februar eine sozialrevolutionäre Wendung nahm, und seine Niederschlagung durch den liberalen Republikaner Louis Eugène Cavaignac sei die Geburtsstunde «der im emphatischen Sinn modernen Literatur» gewesen: Das ist (in der Fortschreibung von Georg Lukacs und Walter Benjamin) die Kernthese von Dolf Oehlers 1988 erschienener Studie *Ein Höllensturz der Alten Welt. Zur Selbsterforschung der Moderne nach dem Juni 1848*.¹ Aus der Erfahrung der blutigen Greuel, die dem zunächst zögernden Cavaignac in den Pariser Arbeiter-Faubourgs den Titel «prince du sang» eingebracht hatten,² und ihrer Verdrängung sei eine Literatur hervorgegangen, die «jegliche Komplizität mit dem Zeitgeist aufgekündigt» habe.³ Aus dem Trauma sei eine neue Kunst entstanden. Dem «Zeitgeist», einem ohnehin höchst fragwürdigen Konstrukt,⁴ wird damit attestiert, auf der falschen Seite gestanden zu haben. So funktioniert parteiische Geschichtsschreibung. Die Trauma-These aber verdient eine neue Betrachtung.

Umstandslos illustrierte Oehler die Exposition seiner These durch Honoré Daumiers ratselhaftes, zwischen 1849 und 1852 entstandenes mittelgrosses Blatt, das eine säkulare Katastrophe zeigt (Abb. 1) – möglicherweise ein Modello für ein grosses Historienbild, das nie gemalt wurde. Doch illustriert dieses Blatt eines zweifellos ebenfalls überzeugten Republikaners tatsächlich die Greuel des Juni, wie hier insinuiert wird?

Das unbezeichnete Blatt hat im Lauf seiner Rezeptionsgeschichte drei verschiedene Titel erhalten, deren erste beiden der Oehlerschen Vernutzung einen Hauch von Legitimität zu geben scheinen: *L'Émeute, Scène de la Révolution* und *La Déstruction de Sodom*. Aber wogegen begehrn die zu Tode erschrockenen Akteure des Blatts auf? Sie fliehen doch in panischer Angst vor einem übermächtigen Geschehen: Feuer fällt auf Paris, gewaltige Mauerbrocken stürzen nieder – und die apotropäische Geste des Mannes rechts oben verweist auf einen alle Dimensionen sprengenden Schrecken. Ist das, so könnte man

* Zugrunde liegt ein Vortrag, gehalten am 10. Januar 2018 im Zentralinstitut für Kunstgeschichte München im Rahmen der Vortragsreihe «Paris 1830–1900». Ich danke Iris Lauterbach, Ulrich Oevermann, Günter Oesterle und Christine Tauber für kritische Lektüre und wertvolle Hinweise.

1 Dolf Oehler, *Ein Höllensturz der Alten Welt. Zur Selbsterforschung der Moderne nach dem Juni 1848*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, S. 12.

2 Maurice Agulhon, *1848 ou l'apprentissage de la république 1848–1852*, Paris: Editions du Seuil, 1973, S. 74.

3 Oehler, *Ein Höllensturz*, S. 15.

4 Hierzu neuerdings der Sammelband *Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte*, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Christine Tauber, Bielefeld: Transcript, 2018.



Abb. 1: Honoré Daumier, *L'Émeute oder Scène de la Révolution oder La Déstruction de Sodome*, zw. 1849 und 1852. Kohle, Lavierung, Gouache, 57,4 x 24,8 cm. Ashmolean Museum, Oxford, DR 10735.

immerhin meinen, der ins Mythische gehobene Schrecken, den Cavaignacs Truppen verbreitet hatten?

Der dritte Titel weist einen differenzierteren Deutungsweg. Victor Hugo hatte seine im Januar 1829 erschienene Gedichtsammlung *Les Orientales* mit einer sprachgewaltigen Evokation des Untergangs von Sodom und Gomorrha unter dem Titel *Le feu du ciel* eingeleitet,⁵ und sein Freund Louis Boulanger hatte im selben Jahr alsbald ein auch als Lithographie verbreitetes biblisches Historienbild gleichen Titels geliefert (Abb. 2),

5 Victor Hugo, *Oeuvres poétiques*, sous la dir. de Pierre Albouy, Paris: Gallimard, 1964, S. 585 ff.



Abb. 2: Louis Boulanger, *Le feu du ciel*, 1832. Lithographie (Lemercier), 57 x 78 cm.

das man nur vom altorientalischen Plunder befreien musste. «Le feu du ciel» war aber, in religiös-metaphorischem Sinn, schon das Thema von Gabriel François Doyens *Le Miracle des Ardents* in der Chapelle Sainte-Geneviève von St. Roch gewesen (Abb. 3) – ein Historienbild über das Eingreifen der Hl. Genoveva in die katastrophale Ausbreitung des sogenannten Antoniusfeuers unter der Pariser Bevölkerung, das als «Feuer von oben» gedeutet wurde.⁶ So vermerkt der Livret zum Salon von 1767: «L'an 1129, sous le règne de Louis VI, un feu du Ciel tomba sur la Ville de Paris, & dévorant les entrailles de presque tous les Habitans, leur faisoit éprouver la mort la plus cruelle [...].» – «Im Jahr 1129, unter der Herrschaft Ludwigs VI, fiel ein Feuer vom Himmel auf die Stadt Paris, das, indem es ihre Eingeweide zerfrass, fast allen Einwohnern den Tod brachte.»⁷ Dass Daumier sich auf dieses Bild bezieht, ist, betrachtet man insbesondere die sich auftürmende Gruppe

6 Honoré Daumier, *Zeichnungen*, hrsg. von Colta Ives, Margret Stuffmann und Martin Sonnabend, Ausst.kat. Frankfurt a.M. 1992, Stuttgart: Hatje, 1992, S. 100 f.; *Daumier 1808–1879*, Ausst.kat. Paris 1999, Paris: Réunion des Musées nationaux, 1999, S. 251, 253.

7 *Collection des Livrets des anciennes Expositions depuis 1673 jusqu'en 1800. – Exposition de 1767*, Paris: Liepmanssohn et Dufour, 1870, S. 20.



Abb. 3: Gabriel François Doyen, *Le Miracle des Ardents*, 1767. Öl auf Lw., 665 x 393 cm. St. Roch, Paris.

am rechten Bildrand, evident. Aber dort, wo bei Doyen die Hl. Genoveva als Hoffnungssignal erscheint, begrüßt von einer Geste des Willkommens, bleibt bei Daumier nur ein zürnender Himmel über Ruinen.

Daumiers *modello* eines nie gemalten Bildes signalisiert die Höhenlage, in der grundstürzende zeitgenössische Ereignisse jenseits des naturgemäß parteiischen Tagesgeschäfts der Karikatur zu behandeln wären, wenn man sie denn behandeln will: Sind die, die das Feuer vom Himmel trifft, Schuldige oder Unschuldige? Wer ist hier überhaupt der Richter? Ist das die Eingeweide zerstörende Antoniusfeuer zugleich auch ein revolutionäres

Feuer? Ein Feuer zum Verderben oder zum Segen? Wer könnte oder wollte es zum Erlöschen bringen? Erst in der Bildtraditionen ausschöpfenden semantischen Mehrschichtigkeit und Multivalenz gewinnt das Kunstwerk hier seine Autonomie gegenüber der tagespolitischen Vereinnahmung, die den Künstler so gerne als Fahnenträger von Gesinnungen sähe. Es wird zum Krisenbild, das alle Parteiungen suspendiert.

Um die Wahrung von Autonomie in Zeiten krisenhaften Umbruchs soll es in dieser Untersuchung gehen – modellhaft konzentriert auf drei krisenerprobte Künstler, von denen jeder auf seine Art die Juli-Revolution von 1830 und deren ernüchternde Kurz- und Langzeitfolgen erlebt und bearbeitet hat. Für einen kurzen Moment aber konnten sie die Illusion eines Einklangs ihrer ästhetischen Postulate – oder besser: ihres künstlerischen Handelns – mit der gesellschaftlichen Realität pflegen, denn sie standen selbst im Zenith eines ersten Gelingens: Das eine spiegelte sich im anderen (aber war es je dasselbe)? Eugène Delacroix malt im Herbst 1830 die *Liberté guidant le peuple* (die er kolloquial auch «mon tableaux des barricades» nennt – CGD, Bd. 2, S. 345) und stellt sie im Salon von 1831 aus. Hector Berlioz führt im Dezember 1830 erstmals seine *Symphonie fantastique* als Fanal einer neuen Orchestersprache auf und hat vorher die *Marseillaise* für Chöre und grosses Orchester bearbeitet. Darin gab er einer nicht nach Stimmlagen differenzierten Hauptstimme die menschheitsverbrüdernde Besetzungsangabe: «Tout ce qui ont une voix, un cœur, et du sang dans les veines!» – «Alle, die eine Stimme, ein Herz und Blut in den Adern haben».⁸ Für Heinrich Heine schliesslich wird das Paris der Julirevolution, das er ein Jahr später als einen Ort der Freiheit betritt und das sein dauerhaftes Exil werden soll, zu einem Hoffnungsort für eine neue Kunst, die mit einer «neuen Zeit [...] in begeistertem Einklang seyn wird» und «die nicht aus der verblichenen Vergangenheit ihre Symbolik zu borgen braucht», so die oft zitierte Utopie in seinem ersten Bericht aus Paris über den Salon von 1831.⁹ Für jeden der drei ist, wenn auch aus unterschiedlichen Voraussetzungen, Napoléon Bonaparte eine Leitfigur.

1848 zerbricht, nach vielen Zwischenstufen der Desillusionierung, für alle drei endgültig der Traum eines solchen Einklangs aus künstlerischem und gesellschaftlichem Aufbruch, der seine Kraft nie ganz verloren hatte. Autonomie muss nun noch einmal neu in einer als gleichgültig bis kunstfeindlich wahrgenommene Gesellschaft definiert und behauptet werden. «Verblichene Vergangenheit» rückt wieder in den Blick.¹⁰

8 NBE, Bd. 20b, S. 30.

9 «Französische Maler. Gemäldeausstellung in Paris, 1831», in: HSA, Bd. 7, S. 50.

10 Zur Aspektvielfalt des 1848 eröffneten Problemhorizonts sind immer noch grundlegend der multidisziplinäre Sammelband *Frankreich 1848–1870. Die Französische Revolution in der Erinnerungskultur des Zweiten Kaiserreichs*, hrsg. von Gudrun Gersmann und Hubertus Kohle, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1998, sowie Klaus Deinet, *Die mimetische Revolution, oder Die französische Linke und die Re-Inszenierung der Französischen Revolution im neunzehnten Jahrhundert (1830–1871)*, Stuttgart: Thorbecke, 2001.

Delacroix

«Like everyone else, Delacroix greeted the February revolution with something like enthusiasm.» Links steht der Künstler, Revolutionen begrüßt er stets und reflexartig mit einem gehörigen Enthusiasmus – unter dieser Gesinnungsprämisse liest T. J. Clark Eugène Delacroix' erste greifbare Äusserung zu den Februar-Ereignissen im Brief vom März 1848 an George Sand.¹¹ Und im Gefolge von Clark glaubt 40 Jahre später Stéphane Guégan, aus Delacroix' Zeilen gar den beseligenden Vorschein einer «jeunesse retrouvée» herauslesen zu können, die dem Künstler, dem «fils de la Révolution de 1789 et de l'Empire» nun winke.¹² Doch was schreibt Delacroix wirklich?

Vous aurez été sans doute dans le dernier étonnement d'événements qui ont tout maîtrisé et dépassé tous les calculs possibles. Nous avons véritablement vécu cinquante ans en quelque jours. Les jeunes gens sont devenues des hommes et je crains que bien des hommes ne deviennent promptement bien caducs. Ainsi le veut le grand dispensateur qui ne change rien cependant à l'ordre des saisons et qui ne permet pas au plus petit bouton de s'ouvrir avant l'heure marquée. [CGD, Bd. 2, S. 344]

Sicher waren Sie in höchstem Grad erstaunt über Ereignisse, die alles heherrscht haben und die alle denkbaren Erwartungen überboten. Wenige Tage bedeuteten wahrhaftig so viel wie ein Leben von 50 Jahren. Aus der Jugend sind Männer geworden, und die Männer, so fürchte ich, werden schlagartig alt aussehen. So will es der grosse Zuteiler [von Zeit], der indessen nichts an der Ordnung der Jahreszeiten ändert und der es auch der kleinsten Knospe nicht erlaubt, sich vor der ihr bestimmten Zeit zu öffnen.

Es fällt nicht leicht, aus diesen von Grund auf pessimistischen Zeilen, in deren Zentrum die Erfahrung schlagartigen Alterns unmittelbar vor des Briefschreibers 50. Geburtstag im folgenden April steht, Enthusiasmus oder gar das Glück wiedergefundener Jugend herauszulesen. (Das Thema der Erfahrung des Alterns im Horizont der revolutionären Ereignisse erörtert Delacroix in explizit subjektiver Wendung dann noch einmal im Brief vom 8. Mai 1848 an Soulier: «Que nous sommes vieux et que cela va nous rendre vieux!» – «Was sind wir alt, und wie alt wird uns das nun erst machen!» – CGD, Bd. 2, S. 348). Thematisiert wird hier vielmehr der Konflikt zwischen zwei divergenten Zeiterfahrungen: der extremen Beschleunigung in einem linearen Ereignis- und Fortschrittsmodell und der zyklischen Ordnung der Natur, über denen ein «grand dispensateur» waltet. Was später Reinhard Koselleck in seinem Aufsatz «Historia Magistra Vitae» als ein Strukturgesetz der Moderne beschrieben hat, das sich mit der grossen Französischen Revolution etablierte und das seitdem, so die These, unsere Zeiterfahrung als eine Disposition ins Offene bestimmte, das formuliert Delacroix hier in höchster Komprimierung als eine authentische

11 T. J. Clark, *The absolute bourgeois. artists and politics in France 1848–1851*, Greenwich (Conn.): Graphic Society Ltd., 1973, S. 126.

12 Stéphane Guégan, «Saison et raison des fleurs», in: *Delacroix, Othoniel, Creten. Des fleurs en hiver*, sous la dir. de Christophe Leribault, Ausst.kat. Paris 2012, Paris: Le Passage, 2012, S. 77–96, hier S. 78.

persönliche Erkenntnis im Augenblick einer neuen Revolution – der Künstler ist dem Theoretiker immer schon voraus.¹³ Aber er formuliert zugleich implizit die pessimistische Einsicht, dass der Aufbruch stets seinen Widerpart am Zyklus haben wird.

Das Thema seiner *Blumenstilleben* an denen er vom Spätsommer 1848 bis in den Juni 1849 zunächst in seinem Landhaus in Champrosay und im Winter dann in Paris arbeiten wird, ist damit seiner Struktur nach bereits etabliert. Kein Rückzug aus der politischen Unübersichtlichkeit der Stadt ins bloss Private, keine Regression auf traditionelle, rein malerische Probleme (so Clark)¹⁴ findet hier statt. Die Entscheidung für Distanz, räumliche wie sachliche, und für eine «niedere Gattung» sind paradoxe Weise vielmehr die Bedingungen für die Autonomiewahrung des Künstlers in einem Augenblick, in dem engagierte Zeitgenossen von Delacroix eine Art zweiter *Liberté*, eine *Égalité* erwarteten.¹⁵

Beschleunigung, irreversibles Fortschreiten und Vergehen im Zyklus der Natur selbst gewahrt der Künstler ganz pragmatisch bei der Arbeit an seinen Modellen:

L'entreprise que j'ai en train est si lourde, vu la rapidité de la saison [...]; j'ai des modèles qui se fanent du jour au lendemain et qui ne me laissent pas respirer [CGD, Bd. 2, S. 369]

Die Schnelligkeit, mit der der Sommer zuende geht, belastet mein derzeitiges Unternehmen sehr [...]; ich habe Modelle, die von einem auf den anderen Tag verblühen und die mich nicht zu Atem kommen lassen

schreibt er am 3. Oktober an die Freundin Josephine de Forget, und zuvor hatte er schon in einem anderen Brief das drohende Ende beschworen: «Les fleurs s'en vont et à la première gelée, je serais sans modèle» (CGD, Bd. 2, S. 368) – «Die Blumen gehen dahin, und beim ersten Frost werde ich ohne Modell dastehn». Der grosse (Jahreszeiten-) Rhythmus der Natur und die Schnelligkeit des Verschwindens fallen im Blumensujet zusammen. So können die geplanten Bilder emblematisch für die erschütternde Zeiterfahrung vom Frühjahr stehen. Ihre *Autonomie als Kunstwerke* gewinnen sie im Gelingen des Versuchs, Flüchtigkeit und Dauer zugleich zu vergegenwärtigen, dem bloss Anekdotischen eine konzise Ausdrucksgestalt abzugewinnen.

Fünf Blumenbilder plant Delacroix für den Salon von 1849: Vier grosse Querformate (ca. 108 x 143) – ginge es um einen Dekorationsauftrag, so würde man von Supraporten sprechen – und ein fast ebenso grosses Hochformat. Die Querformate zeigen Blumen und Früchte in offener Landschaft (Abb. 4 und 5). Das Hochformat *Vase de fleurs sur une console* (Abb. 6) ist ein Interieur mit kunstvollen Accessoires wie dem prächtigen Vorhang, das sich unverkennbar auf eine «verblichene Vergangenheit», auf die Stilleben von Jean-Baptiste Monnoyer bezieht (Abb. 7). Dieser Bezug gilt, wie Margret Stuffmann gezeigt hat, ebenso für eines der beiden am Ende tatsächlich im Salon gezeigten Querformate,

13 Reinhard Koselleck, «Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte», in: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, S. 38–66 (zuerst in Fs. Karl Löwith, Stuttgart 1967).

14 Clark, *The absolute bourgeois*, S. 131.

15 Ebd., S. 126 f.



Abb. 4: Eugène Delacroix, *Corbeille de fleurs renversée dans un parc*, 1848/49. Öl auf Lw., 107 x 142 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York.

den Früchtekorb auf steinernem Sockel (Abb. 5).¹⁶ Aber der steht im Freien – in einem Blumengarten mit zentralem Landschaftsdurchblick.

Diese beiden Querformate könnten wie der Beginn eines Jahreszeiten-Zyklus gelesen werden: Sommerblumen und Sommerlicht auf dem einen, ein Früchtekorb mit Frühherbstprodukten – ein Erntedankkorb – auf dem anderen. Und vielleicht hat Delacroix die beiden anderen (heute verschollenen) Querformate gerade deshalb im letzten Augenblick aus dem Salon zurückgezogen, weil sie diesem Gedanken die Konsistenz geraubt hätten: *Groupe de marguerites et de dahlias dans un parterre* und *Hortensias et agapanthus près d'un étang* waren ihr Thema, wie wir aus dem Katalog der Nachlassversteigerung von 1864 wissen.¹⁷

Das Thema des Zeitkonflikts aber erscheint höchst signifikant in der Bildkomposition und ihren Akteuren selbst. Werfen wir einen genaueren Blick auf das «Sommerbild» (Abb. 4): Im Proszenium des bühnenbildmässigen Arrangements fallen kurzgeschnittene Blüten in überbordender Fülle aus einem umgestürzten Korb. An der Rampe machen sie

16 Eugène Delacroix, Ausst.kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Heidelberg: Kehrer, 2003, S. 282.

17 Michèle Hannoosh, «Delacroix: le langage des fleurs», in: *Delacroix, Othoniel, Creten*, S. 25–75, hier S. 64.



Abb. 5: Eugène Delacroix, *Corbeille de fruits posée dans un jardin de fleurs*, 1848/49. Öl auf Lw., 108 x 143 cm. Philadelphia Museum of Art.

halt. In kürzester Zeit wird dieses blühende Leben, dem durch den Schnitt der nährende Boden entzogen ist, vergangen sein. Hinterfangen wird die Szene von der zeitlosen Idealität eines Garten- oder Parkprospekts. Zum Emblem aber verdichtet sich diese Disposition in der dominanten Erscheinung eines den Korb überwölbenden Bogens, den Margret Stuffmann als einen von Winden überrankten alten Baumstumpf mit zwei Ästen gedeutet hat. Er steht sozusagen zwischen den Zeitmaßen. Die schnellebige, flinke Winde hat ihn vollends eingehüllt: «Es entsteht eine malerische Struktur, die die Triebkraft der Pflanzen, die Dominanz des Jüngeren über das Ältere veranschaulicht».¹⁸ Das ist eine strukturell wegweisende Beobachtung, auch wenn das Substrat dieser die Größenverhältnisse irritierenden «arche étrange»¹⁹ wohl eher ein Holunderstrauch ist, dessen verborre Dolden

18 Eugène Delacroix, Ausst.kat. Karlsruhe, S. 285. Dort auch die Abb. einer ganz offensichtlich das Bild vorbereitenden Windenstudie (New York, Metropolitan Musem of Art) vor aller emblematischen Verdichtung. Vgl. auch Vincent Pomarède, «Le sentiment de la nature», in: *Delacroix. Les dernières années*, Ausst.kat. Paris/Philadelphia 1998/99, Paris: Réunion des musées nationaux, 1998, S. 117–135.

19 So neuerdings Sébastien Allard und Côme Fabre im Ausst.kat. *Delacroix, sous la dir. de Allard et Fabre*, Paris: Hazan Editions, 2018: «Par-dessus cette avalanche se déploie une étrange arche de liseron blanc, qui surgit de la gauche et s'enroule telle une potence. L'échelle à laquelle les feuilles de liseron son représentées est disproportionnée par rapport à celle du panier» (S. 192).



Abb. 6: Eugène Delacroix, *Vase de fleurs sur une console*, 1848/49. Öl auf Lw., 135 x 102 cm. Musée Ingres, Montauban (Dépôt du Louvre).

hier und da noch aus dem Windengeflecht ragen. Und man kann diese Beobachtung und ihre Konsequenzen noch schärfen: Der Vitalität und Dauer repräsentierende Strunk ist tot. Die Winde, eine parasitäre Würgepflanze, gibt nur den Anschein von Leben. Ihre Blüten werden nicht viel länger leben als die Blumen am Boden. So kondensiert sich die erschütternde Zeiterfahrung vom Frühjahr 1848 zu einem zutiefst pessimistischen Bild in vermeintlich so blühender Landschaft. Eine «niedere Gattung» kann es mit einem Historienbild in allegorischer Überhöhung, wie es manche sich von Delacroix als Nachfolger der *Liberté* erhofft hatten, aufnehmen: als strukturell hoch verdichtetes Denkbild.

Noch einmal aber zur «verblichenen Vergangenheit»: Théophile Gautier hat in seiner Salon-Besprechung in *La Presse* vom 1. August 1849 Delacroix' Blumenstillleben



Abb. 7: Jean-Baptiste Monnoyer, *Une urne avec fleurs* oder *Urn with flowers*, 1698. Öl auf Lw., 198,1 x 116,9 cm. Fitzwilliam-Museum, Cambridge.

enthusiastisch gelobt. Sein Künstlerblick entdeckte in den Blumen des Vordergrunds ein Theater menschlicher Charaktere und Leidenschaften:

Les fleurs ont chacune leur expression particulière, il y a de gaies, de tristes, de silencieuses, de bruyantes, d'effrontées, de modestes, de pudiques et de lascives [...]; elles ont des attitudes spéciales, des coquetteries et des fiertés à elles [...].

Jede Blume hat ihren eigenen Ausdruck, es gibt fröhliche, traurige, schweigsame, laute, unverfrorene, zurückhaltende, keusche und laszive [...]; jede hat ihr besonderes Gebaren, ihre Koketterie und ihren Stolz [...].

Was mag ihn zu dieser Anthropologisierung der Blumen verleitet haben? Es muss der die Blumenszene überspannende Bogen mit seinen sich rechts so übermütig zum schneckenförmigen Ornament rollenden Winden gewesen sein: ein Stück Künstlichkeit aus den Fêtes galantes des 18. Jahrhunderts, wie es die Brüder Goncourt wenige Jahre später, wenn sie über Boucher sprechen, so treffend beschreiben werden:

[...] il noue la vigne folle en rideaux, il encadre les paysages et les nymphes dans des tentures de sapins aux grands bras qui penchent et balancent leur longs effilés verts sur le corps des baigneuses.²⁰

Er bindet den wilden Wein zu Vorhängen zusammen, er rahmt Landschaften und Nymphen mit weit ausladenden Tannen, die ihre langen grünen Ausläufer schwankend und schaukelnd über die Körper der Badenden neigen.

Unter solchen «Naturbögen» versammeln sich Schäferinnen und Schafe, Verliebte und eben Badende, auch Blumenkörbe können dabei sein. *La Bergère* von Jean-Honoré Fragonard kann hier beispielhaft für viele Bilder dieses Sujets stehen (Abb. 8).



Abb. 8: Jean-Honoré Fragonard, *La Bergère*, 1750/52. Öl auf Lw., 118,75 x 160,02 cm. Milwaukee Art Museum.

20 Edmond et Jules de Goncourt, *L'art du XVIII^e siècle*, Paris: G. Charpentier, ²1881, Bd. 1, S. 214.

Delacroix war ein Bewunderer der Kunstsammlung des Comte de Morny (des Halbbruders des künftigen Napoléon III), die solche Stücke von Watteau bis Fragonard in höchster Qualität enthielt. Das zeigt u. a. der Eintrag in sein *Journal* vom 3. April 1847, in dem er speziell über Watteau schreibt.²¹ Liest man solche Bilder eines vergangenen Jahrhunderts als Prätext für Delacroix' *Blumenstilleben* (und Gautier hat das sofort erfasst), dann gewinnen diese eine abgründige Dimension von Melancholie aus der Erkenntnis der Unumkehrbarkeit hinzu: Die ein galant-frivoles Personal substituierenden Blumen, die so rasch vergehen, sind auch ein Zeichen für die mit der grossen Revolution endgültig vergangene Zeit. Ein morscher Baum oder Strunk vermag sie nicht zu erhalten.²²

Von einer geistesaristokratischen Distanz,²³ die bis zur Verachtung gehen kann, sind Delacroix' Äusserungen zum weiteren politischen Geschehen des Jahres 1848 geprägt. Nach dem am 15. Mai von radikalen Sozialisten und wirren Utopisten versuchten handstreichartigen Sturz der Regierung, die zu deren Bestürzung aus dem allgemeinen Wahlrecht, der grossen Errungenschaft der Februar-Revolution, hervorgegangen war, kam Paris nicht zur Ruhe.²⁴ Erste Arbeiterunruhen, die dann in den Aufstand vom Juni münden sollten, waren sogar bis nach Champrosay hin zu spüren. Am 2. Juni schreibt Delacroix an M^{me} de Forget: «Que peut-il sortir de tout cela, sinon la répétition des mêmes horreurs dans l'abîme où nous ont jeté les prétendus réformateurs si habiles à critiquer, si débiles quand il a fallu agir» (CGD, Bd. 2, S. 353) – «Was soll aus all dem hervorgehen, wenn nicht die Wiederholung derselben Schrecknisse in dem Abgrund, in den uns die vorgeblichen Reformer gestürzt haben, die so tüchtig im Kritisieren und so schwachsinnig waren, als es zu handeln galt». Und am 4. September, kurz nachdem er den Plan zu seinen *Blumenstilleben* gefasst hat, schreibt er an den ehemaligen Schüler und befreundeten Malerkollegen Gustave Lassalle-Bordes:

Il est donc vrai que l'humanité est destinée à être ballottée sans cesse entre tous les extrêmes, et que le langage de la raison est toujours le dernier qu'on écoute! [CGD, Bd. 2, S. 365]

Es stimmt also, dass es das Los der Menschheit ist, unaufhörlich zwischen allen Extremen hin- und hergeworfen zu werden, und dass die Stimme der Vernunft die letzte ist, auf die man hört.

21 Eugène Delacroix, *Journal*, nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh, Paris: José Corti, 2009, Bd. 1, S. 370 f.

22 Verlockend sind immer Spekulationen, die man um die auffällige Gestalt des windenumschlungenen Strunks anstellen kann, liest man in ihr den Buchstaben F. Ralph Ubl hat darin eine Hommage und einen Appell aus Champrosay an die in Paris weilende Freundin Mme. de Forget erkennen wollen («Delacroix' Wärmeräume», in: *Räume der Romantik*, hrsg. von Inka Mülder-Bach und Gerhard Neumann, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, S. 277–306, hier S. 289 f.). In der Tat war ja Joséphine de Forget nach dem teils demagogischen politischen Unsinn, den die andere Freundin, George Sand, bis in den Mai 1848 hinein als publizistisches Sprachrohr des Innenministers Alexandre Ledru-Rollin in den «Bulletins de la République» angerichtet hatte, erneut zu einer zentralen Instanz für ihn geworden. Das F könnte aber auch, im Rahmen der hier vorgeschlagenen Deutung plausibler, die omnipräsente Chiffre für La France zitieren. Der Strunk wäre dann Emblem für den gegenwärtigen Zustand des Landes.

23 Ulrich Oevermann, «Eugène Delacroix – biographische Konstellation und künstlerisches Handeln», in: *Georg Büchner Jahrbuch*, 6 (1986/87), S. 12–58.

24 Agulhon, *1848 ou l'apprentissage*, S. 60–66. Detailliert hierzu Klaus Deinet, «Die narzisstische Revolution», in: *Frankreich 1848–1870*, S. 11–42, und in: Deinet, *Die mimetische Revolution*, S. 221–259.

Im Februar 1849 findet Delacroix sich dann zusammen mit M^{me} de Forget, einer Verwandten Louis Napoléon Bonapartes, bei diesem, dem inzwischen gewählten «Prince-Président», zum Dîner wieder, inmitten staatstragender Persönlichkeiten.²⁵ Im selben Jahr kündigen sich die ersten neuen Staatsaufträge, insbesondere die Vollendung der Galerie d'Apollon des Louvre an, für deren zentralen Plafond der Überlieferung nach Charles Le Brun vor Zeiten einen Triumph des Sonnengottes Apoll auf seinem Wagen vorgesehen hatte. Delacroix wählt eine konkrete, ordnungsstiftende Tat: die Erlegung der Python-Schlange nach Ovid, Met. I, 434–444. Und er lässt, über Ovid hinaus, den Gott mit seinen Sonnenrossen nicht nur als Sieger über das Ungeheuer, sondern über einen Abgrund voller weiterer Scheusale, Ausgeburten des Kataklysmos, auftreten – assistiert von weiteren Göttern: «Les dieux se sont indignés de voir la terre abandonnée à des monstres difformes, produits impurs de limon» – «Die Götter sind empört, die Erde scheußlichen Monstern preisgegeben zu sehen, unreinen Ausgeburten des Schlamms», so informiert den Besucher ein zur feierlichen Einweihung 1851 erscheinender Text.²⁶ Die erneuerte (napoleonische) Ordnung siegt über das revolutionäre Chaos. Aber das Werk, das die bestehende Dekorationsordnung in Programm, Komposition und Kolorit sprengt, indem es in ein Représentionsprogramm zuständig-allegorischer Triumphe einen veritablen Kampf einführt, eröffnet doch zugleich auch einen ungleich weiteren Horizont: «une véritable évocation allégorique et philosophique du combat de la lumière contre les ténèbres» – so, Delacroix' eigenes Resümee paraphrasierend, Vincent Pomarède.²⁷

Berlioz

Der Schock der Februar-Revolution teilt sich dem in London nach einem gescheiterten Opern- und Konzertunternehmen festsitzenden Komponisten mit nicht geringerer Wucht mit als dem Maler, wie der ihn im zitierten Brief vom März 1848 an George Sand formuliert. Berlioz beginnt in diesem Augenblick seine grosse autobiographische Rückschau und Selbstmodellierung der *Mémoires*: Beide Male geht es um die Reflexion auf uneinholbar vergangene Zeit und die Plötzlichkeit des Wechsels. In der mit «London, 21. März 1848» datierten Vorrede spricht Berlioz voller Entsetzen von einem schlagartig einsetzenden Zeitdruck: «Le temps me presse. La République passe en ce moment son rouleau de bronze sur toute l'Europe» (*Mém.*, S. 38) – «Die Zeit drängt.

25 Delacroix, *Journal*, Bd. 1, S. 419 f., 496.

26 Delacroix, *Les dernières années*, Ausst.kat. Paris/Philadelphia 1998/99, S. 174. Vgl. auch Delacroix' ausführlichere Sujet-Notizen von 1850, abgedr. im Supplément von Delacroix, *Journal*, Bd. 2, S. 1683 f.

27 Ebd. – Zur politischen Deutung differenziert schon Franz Matsche, «Delacroix als Deckenmaler – «Apollon vainqueur du serpent Python»», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 47 (1984), S. 465–500, bes. S. 474 f.

In diesem Moment lässt die Republik ihre eherne Walze über ganz Europa hinwegrollen», und er spricht von den Völkern «qui se couronnent roi» – «die sich selbst die Königskrone aufsetzen».

Zeitgleich aber erinnern sich beide Künstler an die «Trois Glorieuses» vom Juli 1830: Delacroix unternimmt schon eine Woche nach der Februar-Revolution den Versuch, seine *Liberté* wieder ins öffentliche Bewusstsein zu rücken. Der Bürgerkönig Louis-Philippe hatte sie aus dem Salon von 1831 angekauft, bald aber wurde sie dem Künstler zur Aufbewahrung zurückgegeben. Einmal etablierte Regimes lassen sich ungern an Revolutionen erinnern. Nun soll sie wieder ausgestellt werden (CGD, Bd. 2, S. 345 f.).²⁸ Ausserdem bereitet er in Windeseile eine neue Lithographie des Werks vor (ebd.). Berlioz verhandelt in denselben Tagen mit dem Londoner Verleger Beale erfolgreich über eine für Chor und Klavier arrangierte Ausgabe seiner *Marseillaise*-Bearbeitung vom Sommer 1830 und über weitere ähnliche Stücke – allen voran ein ebensolches Arrangement der «Apothéose» seiner *Symphonie funèbre et triomphale* (CG, III, Nr. 1184, 525).²⁹ Er hatte sie 1840 als Staatsauftrag zur Einweihung der Bastille-Säule komponiert, die den Toten der Julirevolution gewidmet war. Man könnte das alles unter den Verdacht des Opportunismus stellen,³⁰ zumal beide Künstler – Berlioz noch wesentlich drängender als Delacroix – durchaus materielle Sorgen hatten oder sie zumindest befürchteten.

In seinen *Mémoires* aber, die in die erzählte Vergangenheit kunstvoll immer wieder die Perspektive des aktuellen Geschehens einblenden, evoziert Berlioz an entscheidender Stelle die Bastillesäule. Der in London geschriebene Text endet mit der Erzählung vom Aufbruch des erst Siebzehnjährigen aus der heimatlichen Dauphiné zum Studium nach Paris. Mitte Juli 1848 nun bricht er von London nach Paris auf, und die Zeit wechselt ins Präsens: «Me voilà de retour» (Mém., Kap. 4). Paris begräbt die Toten des Juni-Aufstands und schafft Ordnung. Im Arbeiter-Faubourg Saint-Antoine, an dessen Rand die Bastille-Säule steht, aber finden sich noch die Spuren der Verwüstung. «Le Génie de la Liberté, qui plane au sommet de la colonne de la Bastille, a lui-même le corps traversé d'une balle» (Mém., S. 55) – «Selbst der Genius der Freiheit, der auf der Spitze der Bastille-Säule schwebt, ist von einer Kugel durchbohrt worden». Dieses Bild wird ihm zum Emblem des Verrats an den Ideen von 1830, gleichgültig, welche Partei den Schuss abgegeben hat. (Die Blumen welken vom einen auf den anderen Tag, so Delacroix' schmerzliche Einsicht im folgenden Frühherbst.)

Hatte nach einem freilich sehr späten Bericht von Alexandre Dumas Delacroix sich während der Julirevolution eher furchtsam gezeigt – «si je n'ai pas vaincu pour la patrie, aux moins peindrais-je pour elle. Cela m'a remis la belle humeur»³¹ – «wenn ich schon

28 Auch: Delacroix, *Journal*, Bd. 1, S. 409 f.

29 NBE, Bd. 14, S. 39 ff.

30 So Peter Bloom in seinem die Fakten und Ereignisse bereit nacherzählenden Aufsatz «Berlioz: reflections on a nonpolitical man», in: *The Yale University Library Gazette*, 78/1–2 (2003), S. 19–38.

31 Arlette Sérullaz – Vincent Pomarède, *Eugène Delacroix. La Liberté guidant le peuple*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2004, S. 28.

nicht fürs Vaterland gesiegt habe, so werde ich doch wenigstens für es malen. Das hat meine gute Laune wiederhergestellt», schreibt er Ende Oktober 1830 seinem um 19 Jahre älteren Bruder, dem ehemaligen napoleonischen General Charles-Henri Delacroix, über die entstehende *Liberté* – so stürzte sich Berlioz am dritten Tag der «Trois Glorieuses», am 29. Juli, ins revolutionäre Getümmel (vorher hatte er unter Klausurbedingungen seine Rompreis-Kantate *Sardanapale* zuende komponieren müssen).³² Das bezeugen unmittelbar zwei Briefe von Anfang August 1830 (CG, I, Nr. 170, 171). Aber auch in der Stilisierung des 29. Kapitels der *Mémoires*, dem die Erfahrungen der Revolution von 1848 vorausgehen, erscheint noch einmal der alte Enthusiasmus – allerdings auf subtile Weise gebrochen durch zwei Zitate aus Auguste Barbiers epochalem Juli-Gedicht «La Curée», am besten übersetzt mit: «Die Beute der Jagdhunde», das bekanntlich auch für Delacroix' Konzeption der Figur seiner *Liberté* massgeblich war («C'est une forte femme aux puissantes mamelles, / À la voix rauque, aux durs appas»).³³ Barbier hatte es im August 1830 geschrieben. Am 19. September war es in der *Revue de Paris* erschienen. Vom peinlichen Enthusiasmus des Gedichts *Le peuple* des jungen Gérard de Nerval mit seinen emphatischen Strophenüberschriften wie «Sa gloire», «Sa force», «Sa vertu»³⁴ und von den politischen Windungen eines Victor Hugo in seinem grosssprecherischen «Dicté après Juillet 1830»³⁵ unterschied es sich durch den radikalen, ein schockierend realistisches Vokabular einsetzenden Bruch des Enthusiasmus in seinen letzten beiden Strophen. Berlioz zitiert aus dem emphatischen Beginn:

Et lorsqu'un lourd soleil chauffait les grandes dalles
 Des ponts et de nos quais déserts,
 Que les cloches hurlaient, que la grêle des balles
 Sifflait et pleuvait par les airs;
 Que dans Paris entier, comme la mer qui monte,
 Le peuple soulevé grondait
 Et qu'au lugubre accent des vieux canons de fonte,
 La Marseillaise répondait... [Mém., S. 155]

Und als die Brücken und verwaisten Ufermauern
 Der schweren Sonne Glut verbrannt;
 Als Glocken schrie'n und Kugeln regneten wie Schauer
 Von Hagel pfeifend auf das Land;
 Als gleich der Meeresfluten drohende Gewalten,

32 NBE, Bd. 6, S. 200 ff.

33 Auguste Barbier, *Iambes*, Paris: U. Cane et A. Guyot, 1832, S. 29–38.

34 Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, sous la dir. de Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris: Gallimard, 1989, Bd. 1, S. 305–307.

35 Hugo, *Œuvres poétiques*, S. 817–824.

Das Volk sich in Paris erhab;
 Und den Kanonen, deren Donnerschläge hallten,
 die Marseillaise Antwort gab...³⁶

Und er greift Barbiers Wort von der «sainte canaille», dem «heiligen Pöbel» auf, mit der er sich herumgetrieben habe. Für einen Moment schienen dem idealistischen Blick alle Standesunterschiede aufgehoben. Aber er denkt, wenn er Barbier zitiert, implizit auch das Ende mit, für das der Dichter das Bild einer Hundemeute fand – der Profiteure, denen am Ende der Jagd die Herrschaft überlassen wird und die triumphierend blutige Knochen nachhause schleppen: «Voici ma part de la royauté» – «Hier ist mein Anteil am Königtum», sagt der zu seiner stolzen Hündin heimkehrende Hund.³⁷

«Les chiens sont rois» hatte Barbier zuvor fanalartig geschrieben, und sein Gedicht ist der Subtext von Berlioz' *Mémoires*-Vorwort, wenn er dort von den Völkern spricht, die sich selbst die Krone aufsetzen. Dieser Subtext ist auch schon präsent, wenn er fünf Tage zuvor der Schwester Nanci den Wechsel von den Profiteuren der Juli-Monarchie zum noch Schlimmeren voraussagt: «C'est à cette heure que le crétinisme peut – et doit lever la tête: on va avoir l'art des égouts après avoir eu celui des antichambres» (CG, IX, Nr. 1185^{bis}, S. 313) – «Das ist der Augenblick, an dem die Idiotie ihr Haupt erheben kann – und unvermeidlich muss: Wir werden die List der Gosse erleben nach den Ränken der Vorzimmer».³⁸ Die Gosse und ihr Schlamm sind das Element neuer Monster, aus dem Kataklysmos der Revolution treten sie hervor: Paris, so hatte Barbier schon 1830 hyperbolisch geschrieben, ist «un égout sordide et boueux, / où mille noirs courans de limon et d'ordure / Viennent trainer leurs flots honteux» – «eine gemeine und dreckige Kloake, / in die tausend schwarze Ströme aus Schlamm und Kehricht / ihre schändliche Flut ergossen haben».³⁹

Delacroix beginnt Ende August mit seinen Blumen. Circa sechs Wochen später nimmt Berlioz ein Kolossalwerk in Angriff – mitten in den politischen und gesellschaftlichen Verwerfungen des Herbstes mit ihrem ganz ungewissen Ausgang. Als im Oktober die Kandidatur Louis Napoléon Bonapartes als Konkurrent u. a. von Lamartine und

36 Übers. Dagmar Kreher, *Hector Berlioz. Mémoiren*, hrsg. von Frank Heidlberger, Kassel: Bärenreiter, 2007, S. 161.

37 Ralph Ubl hat im Sinne einer hier retrospektiv aufscheinenden Ambivalenz Delacroix' *Liberté* in subtiler Analyse als ein Werk des Widerspruchs gedeutet: «[...] das Gemälde beschwört die kollektive Freiheit als figurative und mimetische Macht unter den modernen Bedingungen der sozialen und individuellen Getrenntheit» («Eugène Delacroix' Figuration der Freiheit», in: *Ästhetische Regime um 1800*, hrsg. von Friedrich Balke, Harun Maye und Leander Scholz, München: W. Fink, 2009, S. 139–164, hier S. 147 und 161).

38 Zu Berlioz' Reaktionen auf die Ereignisse von 1848 ausführlicher Klaus Heinrich Kohrs, *Und alles wandelt sich ins Gegenteil. Hector Berlioz' kontrafaktische Szenen*, Frankfurt a.M. / Basel: Stroemfeld-Verlag, 2014, S. 29–35, 74–89. Die erst 2016 in CG, Bd. 9 veröffentlichten Briefe Nr. 1185^{bis} und Nr. 1245^{bis} an den Schwager Camille Pal (hier in der Folge zitiert) schärfen beträchtlich das Reaktionsprofil.

39 Zu den Realien und den Metaphern von Schlamm und Gosse neuerdings Antoine Compagnon, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris: Gallimard, 2017, S. 76 ff.

Cavaignac für das Präsidentenamt bekannt wird, äussert er sich dazu zunächst höchst spöttisch, später dann zögerlich.⁴⁰ Was mag ihn dazu bewogen haben, just in diesen Wochen mit der Komposition eines fast einstündigen *Te Deum* für zwei (später drei) Chöre, sehr grosses Orchester und dialogisierende Orgel zu beginnen – im Gegensatz zum elf Jahre zuvor entstandenen Schwesternwerk, der *Grande Messe des Morts*, und zur *Symphonie funèbre et triomphale* von 1840 ohne öffentlichen Auftrag?

Ganz offensichtlich strebt der Komponist, der mit seiner Autobiographie die vergangene Zeit heraufbeschwört, auch eine Rundung seiner Werkbiographie an. Die Idee eines *Te Deum* taucht zum ersten Mal im Frühjahr 1832 auf – als der auf den Spuren Napoléon Bonapartes aus Italien nach Frankreich zurückkehrende Rompreisträger eine Militärsymphonie zur Erinnerung an den Ersten Konsul und späteren Kaiser plant: «Le Retour de l’armée d’Italie».⁴¹ Sie sollte wohl mit einem *Te Deum* enden. Allzu einfach wäre die Deutung, Berlioz habe diesen Gedanken im Vorgriff auf einen künftigen Napoléon III wiederbelebt, denn die Idee erscheint schon 1846 in einem Gespräch mit dem jüngsten Sohn des Bürgerkönigs, dem Duc de Montpensier, wieder (CG, Bd. 3, Nr. 1061, S. 368) – und ein im selben Jahr redigiertes Œuvre-Verzeichnis nennt ein *Te Deum*, wohl nur als Plan. Das sind die bekannten Fakten. Als die Vollendung des Werks im Spätsommer 1849 greifbar wird, schreibt er der Schwestern Nanci von seinem

désir très vif de terminer pour longtemps mes affaires d’art; c’est comme le dernier chapitre d’un roman qu’on écrit avec d’autant plus de joie qu’on se jure bien de ne pas recommencer [CG, Bd. 3, Nr. 1279, S. 654; auch Nr. 1277, S. 652]

sehr lebhaften Wunsch, für lange Zeit meine künstlerische Arbeit einzustellen; es geht mir wie bei einem letzten Romankapitel, das man mit umso grösserer Freude schreibt als man sich unverbrüchlich schwört, nicht wieder von vorne anzufangen.

Soweit zur Idee der Rundung.⁴²

Aber die Werkidee hat doch von ihrem Ursprung her ein militärisches Potential. Das wird erschreckend deutlich, wenn der Komponist in einem Brief an seinen Schwager

40 Am 12. Oktober mokiert er sich zugleich über das durch die Februar-Revolution errungene Allgemeine Wahlrecht und über den Kandidaten Louis Napoléon, dessen Redeschwäche er gnadenlos aufs Korn nimmt: «Nos idiots de paysans et de soldats sont capables de nommer *le Grand orateur* Louis Napoléon. Voilà une comédie!» (GG, Bd. 3, Nr. 1227, S. 576). Am 10. November hat sich, nach einer zufälligen persönlichen Begegnung mit Louis Napoléon, seine Position modifiziert, aber er wagt keine Entscheidung: «[...] mais dans le doute, je m’abstiendrai et ne voterai pour personne. De cette façon je serai sûr de n’avoir contribué à aucune catastrophe» (CG, Bd. 3, Nr. 1237, S. 588). Er lässt jedoch keinen Zweifel daran, dass er ein neues Empire bevorzugen würde.

41 Hugh Macdonald, «Berlioz’s self-borrowings», in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 92 (1965/66), S. 27–44, hier S. 36 f.; NBE, Bd. 10, S. XVII; David Cairns, *Berlioz*. Bd. 2: *Servitude and greatness*, London: Deutsch, 1999, S. 428 ff.

42 Vgl. hierzu auch die weitgehend treffenden Überlegungen von Frank Heidlberger in der einleitenden Studie zu seiner deutschen Edition der *Memoiren*, S. 25–30, die allerdings in der kühnen Behauptung enden, Berlioz habe stets auf der Seite der Revolutionäre und Liberalen gestanden.

Camille Pal vom 7. Februar 1849 – inzwischen ist Louis Napoléon Bonaparte zum Präsidenten gewählt worden – seinen Invektiven gegen die gesellschaftlichen und politischen Zustände noch einmal freien Lauf lässt: «Nous sommes dans une forêt pleine de bandits, ils nous menacent et nous *raisonnons* avec eux au lieu de les fusiller comme des loups» (CG, Bd. 9, Nr. 1245^{bis}, S. 339) – «Wir befinden uns in einem Wald voller Banditen, sie bedrohen uns, und wir *diskutieren* mit ihnen, statt sie wie Wölfe zu erschiessen». Er sei absorbiert durch die Arbeit an einem *Te Deum*. Vielleicht gebe es ja in einigen Monaten die Gelegenheit zu einem feierlichen Dankgottesdienst für den Gott der Armeen («quelque occasion solennelle de rendre grâce au dieu des armées», ebd., 340). Ein militärisches «Prélude», eine der dürfstigsten Kompositionen des Künstlers, könnte in diesem Zusammenhang entstanden sein. Es wird später wieder gestrichen. Bis zum Finale des Werks, das dieses Aggressionspotential in die Kunst zurücknimmt, ist Berlioz da noch nicht vorgedrungen.

Dieses Finale, eine apokalyptische Szene (so wird Berlioz sie später selbst nennen, CG, Bd. 5, Nr. 1959, S. 78), führt eine ästhetische Gründungstat des 21jährigen Komponisten in ihre letzte Konsequenz: die Attacke auf das Publikum als die ultimative Manifestation der Macht einer autonomen Kunst. Schon in seiner *Messe solennelle* von 1824/25 hatte er den Halbsatz des Credo «et iterum venturus est [...] iudicare vivos et mortuos» zum Anlass für eine Szene des Jüngsten Gerichts genommen, gekrönt durch einen mächtigen Tam-tam-Schlag, den er selbst ausführte.⁴³ Dem Freund Albert Du Boys berichtet er nach der Uraufführung:

Dans *l'Iterum venturus*, après avoir annoncé par toutes les trompettes et trombones du monde l'arrivée du jugement suprême, le chœur des humains *séchant d'épouvante* s'est déployé; [...] je n'ai voulu charger personne du soin de mitrailler mes auditeurs; et après avoir annoncé aux méchants, par une dernière bordée des cuivres, que le moment des *pleurs* et des *grincements des dents* était venu, j'ai appliqué un si rude coup de *tam-tam*, que toute l'église en a tremblé. [CG, Bd. 1, Nr. 48, S. 95 f.]

Im *Iterum venturus*, nachdem ich mit allen Trompeten und Posaunen der Welt den Beginn des Jüngsten Gerichts verkündet hatte, entfalteten sich die Klänge des Chores der Menschen, *verzehrt von Furcht*; [...] ich hatte niemanden mit der Aufgabe betrauen wollen, meine Zuhörer unter Feuer zu nehmen (mitrailler), und nachdem ich den Bösen durch eine letzte Salve des Blechs angekündigt hatte, dass nun der Augenblick des *Heulens* und *Zähneknirschens* gekommen sei, führte ich einen so harten *Tam-tam*-Schlag aus, dass die ganze Kirche darunter erzitterte.

Kunst soll hier im gewalttätigen Überschlag ins Leben treten, und der Künstler selbst ergreift die Rolle des Richters, der die Bösen bereits von den Guten gesondert hat.⁴⁴

Berlioz geht frei mit dem Text des *Te Deum* um. Im Finale seines Werks inszeniert er den Zusammenprall des abschliessenden «In te Domine speravi, non confundar in

43 NBE, Bd. 23.

44 Klaus Heinrich Kohrs, Hector Berlioz. *Autobiographie als Kunstentwurf*, Frankfurt a.M. / Basel: Stroemfeld-Verlag, 2003, S. 21–25; ders., *Und alles wandelt sich*, S. 254 f.

aeternum» mit dem letzten Satz des weit voraus liegenden christologischen Teils des Textes: «*judex crederis esse venturus*».⁴⁵ Nach der klangmächtigen H-Dur-Evokation einer himmlischen Liturgie voller harmonischer Überraschungen im zweiten Satz («*Tibi omnes Angeli*») wird hier ein Blick aufs Ende der Zeiten gewagt. Unmittelbar voraus geht eine «*Prière*» («*Te ergo quae sumus*»), die mit einem a cappella-Satz des Chors im dreifachen *piano* in G-Dur schliesst: «*Fiat super nos misericordia tua domine, quemadmodum speravimus in te*» – der intimste Moment des Werks,⁴⁶ in den dann, alle Hoffnung demontierend, mit der fahlen leeren Quint es – b der eherne obstinate Rhythmus des «*judex crederis*» buchstäblich einbricht – ein dramatischer Sprung in die grosse Unterterz, wie Berlioz ihn für Brüche der Perspektive immer wieder einsetzt.⁴⁷ Sie wird sich alsbald als die Subdominant von b-moll erweisen, das den Satz dominiert. Das «*Non confundar*» kann sich gegen den fast allgegenwärtigen unerbittlichen Schritt des «*judex crederis*» kaum behaupten.⁴⁸ Und am Ende des ersten Satzteils steht nicht die Zuversicht, sondern die Erschütterung, eine Ewigkeit nach dem Jüngsten Gericht denken zu müssen: Dreimal schärft beim Wort «*aeternum*» der Vorhalt einer kleinen Non den Dominantseptakkord von b-moll (T. 51 ff.). Mit dessen Tonika endet der Abschnitt, grundiert von einem dumpfen Tremolo der tiefen Streicher.

Das letzte, beschwörend gedehnte «*non, non, non confundar*» des Satzes (T. 216 ff.) schliesslich wird im Bassregister grundiert von dem durch Sequenzierung verlängerten chromatischen «*judex crederis*»-Thema, das hier in den sechs Posaunen, der Ophicléide, der Tuba, den Fagotten und den tiefen Streichern *fortissimo* erscheint. Rhythmisches wird es durch das Schlagzeug, zu dem auch Militärtrommeln gehören, aufs kräftigste akzentuiert. Die dabei so irritierenden, den tonalen «*Grund*» auf der jeweils ersten Zählzeit ins Schwanken bringenden leiterfremden Töne as und ges (nach f aufgelöst) stülpen in der äussersten Zuspitzung das nach aussen, was dem Thema an verstörender Potenz innewohnt.⁴⁹ Der endlich erreichte B-Dur-Schluss ändert daran nichts.

Nach der 1855 im Rahmen der *Exposition universelle* (auf der auch Delacroix und Ingres ihren grossen Auftritt hatten)⁵⁰ endlich erfolgten Uraufführung ist es dieser negative Kulminationspunkt des Werks, der Berlioz zu einem Zitat aus Victor Hugos schon erwähntem «*Dicté après Juillet 1830*» greifen lässt: «*où les clochers géants chancelants sur leur base / sonnent d'eux-mêmes le Tocsin*» (CG, Bd. 5, Nr. 1974, S. 98) – «Wo die

45 Vgl. die detaillierte Analyse bei Julian Rushton, *The music of Berlioz*, Oxford: Oxford University Press, 2001, S. 229–236.

46 «Il y a même un *Miserere* dans le *Te Deum*», schreibt der Komponist in einer Pressenotiz vor der Uraufführung und betont damit den nicht triumphalen Aspekt des Werks (NBE, Bd. 10, S. 194).

47 Klaus Heinrich Kohrs, *Hector Berlioz' Les Troyens. Ein Dialog mit Vergil*, Frankfurt a.M. / Basel: Stroemfeld-Verlag, 2011, S. 27 und passim.

48 Schon Marc-Antoine Charpentier hatte das «*judex crederis*» in seinem *Te Deum* D-Dur (H. 146) von ca. 1692 aus dem Textfluss isoliert und durch herrscherliche Fanfaren hervorgehoben, und rund 90 Jahre später wird François-Joseph Gossec in seinem *Te Deum à grand orchestre* von 1779 eine veritable Gerichtsszene daraus formen. Beide lassen aber den Text an seiner Stelle.

49 Kohrs, *Autobiographie*, S. 36 f.

50 Und bekanntlich auch Gustave Courbet als Dissident mit seinem «*Pavillon du Réalisme*».

riesigen Kirchtürme auf schwankendem Grund / selbst die Sturmglöckne läuten» – ein Erdbebenbild, das Hugo wortgewaltig bemühte, um die Gefahren einer ungebändigten Revolution zu evozieren.⁵¹

Man mag es als Glück bezeichnen, dass Berlioz' Hoffnungen, das Werk bei einer allfälligen Kaiserkrönung oder bei der Hochzeit von Napoléon III zur Aufführung zu bringen, sich nicht erfüllten. Die Kluft zwischen forciertem Autonomie-Anspruch, dem das Werk seine radikale Konzeption verdankt, und Repräsentationszwecken wäre sofort evident geworden.⁵² Auch eine «Marche du sacre», wie sie sein Lehrer Jean-François Le Sueur für die Krönung des ersten Napoléon geschrieben hatte und die Berlioz nach diesem Vorbild plante,⁵³ hätte hier keine Abhilfe geschafft. (1855 entwickelt er daraus die okkasionelle «Marche pour la présentation des drapeaux» für den Einzug der an der Weltaustellung beteiligten katholischen Nationen in den Uraufführungsraum, die Kirche St. Eustache.) Das Werk spricht nach seinen Beschwörungen einer ausserweltlichen Liturgie und von Erbarmen und Hoffnung nicht von Triumph, sondern von Krise. Die Abgründe der so hoch beschleunigten Zeit verdichten sich in ihm zur grossen Formel des erschütterten Grundes, und zwar in der musikalischen Faktur selbst – eine von Grund auf pessimistische Konzeption ähnlich der von Delacroix, aber jede mythologische oder allegorische Verklärung überschreitend.⁵⁴

Heine

«Mes jambes n'ont pas survécu [sic!] à la royauté [...] Salut et fraternité», schreibt Heine am 16. Juni 1848 an Léon und Marie Escudier (HSA, Bd. 22, S. 283), und wenige Tage später wird er diese bittere Pointe, die ihre ironische Brechung an der revolutionären Grussformel

51 Hugo, *Œuvres poétiques*, S. 824.

52 Das war dann später auch das Dilemma seines Opus summum *Les Troyens*, für dessen Aufführung Berlioz sich am liebsten einen kaiserlichen Befehl gewünscht hätte. Ein Herrscher, der aus dem Zulassen von Autonomie einen Mehrwert für sein herrscherliches Handeln zu schöpfen versteht, war Napoléon III nicht. – Zu einem reziproken Patronagemodell vgl. den Sammelband *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*, hrsg. von Ulrich Oevermann, Johannes Süssmann und Christine Tauber, Berlin: Akademie Verlag, 2007, bes. Oevermann, «Für ein neues Modell von Kunst- und Kulturpatronage», S. 13–23.

53 D. Kern Holoman, *Berlioz*, London: Faber and Faber, 1989, S. 219 ff.

54 «Er erweitert einen episodischen Satz (*Judex crederis esse venturus*), der auf ein letztes Gericht hinweist [...], zu einem selbständigen Schreckensbild vom jüngsten Tage. Dieser Theil ist jedenfalls der bedeutendste, am mächtigsten gedachte und ausgeführte des ganzen Werkes; er passt aber wenig in einen *Lobgesang*, dessen Fundament er vielmehr zersprengt» – so der gestrenge Kritiker Eduard Hanslick anlässlich einer Wiener Aufführung des Werks im Jahr 1884 (Eduard Hanslick, *Concerte, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885: Kritiken*, Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur, ⁴1896, S. 412).

der «fraternité» findet,⁵⁵ in einem anderen Brief wiederholen (ebd., S. 284). Was für Delacroix ein Schock der Reflexion war, das ist für Heine ein physischer: sein irreparabler Zusammenbruch im Februar, der ihn bis zu seinem Tod an seine «Matratzengruft» fesseln wird. Nicht wird hier emblematisch Blumen der nährende und tragende Boden entzogen, sondern dem realen, empirischen Leben selbst. Eine Lebensepoche geht zuende. Dass sich aus der zufälligen Koinzidenz der Ereignisse eine autobiographische Szene modellieren lässt, deren Thema diese Grenzsituation und ihre Öffnung auf eine neue Selbstkonstruktion hin ist, muss Heine schnell erkannt haben (Brief an Laube vom 25.1.1850, HSA, Bd. 23, S. 23 f.). Sie erscheint im Herbst 1851 im Nachwort seines *Romanzero*. Im Mai 1848 sei er ein letztes Mal ausgegangen, habe sich bis zum Louvre geschleppt,

und ich brach fast zusammen, als ich in den erhabenen Saal trat, wo die hochgebenedete Göttin der Schönheit, Unsere liebe Frau von Milo, auf ihrem Postamente steht. Zu ihren Füssen lag ich lange und ich weinte so heftig, dass sich dessen ein Stein erbarmen musste. Auch schaute die Göttin mitleidig auf mich herab, doch zugleich so trostlos als wollte sie sagen: siehst Du denn nicht, dass ich keine Arme habe und also nicht helfen kann? [HSA, Bd. 3, S. 156]

Nun aber ist es vorbei mit der (zudem marianisch-blasphemischen) Verherrlichung einer Göttin aus dem antiken Arsenal. Die Szene der Hilflosigkeit markiert zugleich einen Umkehrpunkt, die Öffnung auf ein Anderes, auf den Glauben an einen persönlichen Gott, «nachdem ich lange Zeit bei den Hegelianern die Schweine gehütet». «Das himmlische Heimweh überfiel mich und trieb mich fort durch Wälder und Schluchten, über die schwindlichsten Bergpfade der Dialektik» (HSA, Bd. 3, S. 155). Es ist, wie er schon am 3. Dezember 1848 an seinen Bruder Maximilian schrieb, ein «sehr bestimmter Gott, nemlich der Gott unserer Väter» (HSA, Bd. 22, S. 301). Das bedeutet die Ablösung einer hedonistisch verklärten Antike ebenso wie einer zeitgenössischen Philosophie durch die Bibel. Mit ihr eröffnet sich jenseits allen Räsonnements ein neuer Garten der Poesie. «Hegel ist bei mir sehr heruntergekommen und der alte Moses steht in Floribus», schreibt er am 25. Januar 1850 in einem Brief an Heinrich Laube (HSA, Bd. 23, S. 24).

Aber dieser Garten ist nun manifest gefährdet durch radikale Republikaner, Sozialisten, Atheisten und Kommunisten (in dieser Klimax). Emphatisch muss gegen sie die Poesie als

55 Mit «— Adieu — Liberté, égalité et fraternité sans musique; — Henri Heine» schliesst er am 22. Juli einen Brief an Berlioz («Mon cher Berlioz! Le citoyen Weil m'a dit que vous avez demandé mon adresse [...].»). Berlioz hatte wohl wenige Tage nach seiner Rückkehr aus London bei einem zufälligen Treffen mit Heines Freund Alexandre Weill über seine düstere Prognose für die Musik gesprochen (CG, Bd. 9, Nr. 1215^{bis}, S. 324, dort nur fragmentarisch; das Autograph, nach dem hier zitiert wird, neuerdings im Besitz des Heinrich-Heine-Instituts Düsseldorf). «Les gens qui font semblant de nous gouverner ont décreté l'abaissement et la ruine de la musique [...]», wird Berlioz am 23. Juli an Liszt schreiben (CG, Bd. 3, Nr. 1216, S. 563). Die Revolution ist der Tod der Kunst, so die ironisch-fatale Replik Heines aus dem Krankenzimmer. Ebenso ironisch das Epitheton «citoyen» für den engagierten Sozialisten Weill, der gerade sein Damaskus erlebt. Vgl. Alexandre Weill, *Questions brûlantes. République et monarchie*, Paris: Auteur, 1848; ders., *Zehn Monate Volksherrschaft vom 24. Februar bis zum 10. Dezember 1848*, Frankfurt a.M.: Hermann'sche buchhandlung, 1857. – Zu Berlioz und Heine Kohrs, *Und alles wandelt sich*, S. 93–150.

autonome Kunst behauptet werden. Die von Heine lange Zeit so virtuos gespielte, blass voltigierende Doppelrolle des progressiven politischen «Stimmführers» (HSA, Bd. 23, S. 180) einerseits und des Dichters andererseits, von «Tribunat» oder «Sprechamt» und Künstlertum, von Gesinnung und Kunst,⁵⁶ muss neu bestimmt werden.

Schon Heines im März 1848 für die Augsburger *Allgemeine Zeitung* geschriebene vier Berichte über die Februar-Revolution und ihre Folgen (nur der erste wurde gedruckt) zeigen bei aller anfänglichen Sympathie kein bruchloses Einverständnis mit dem Geschehen, wie schon Michael Werner gezeigt hat.⁵⁷ Glaubte Heine im ersten Bericht vom 3. März noch, dass die neue Revolution auf dem richtigen Wege sei, weil sie den finalen Fehler von 1830, die Etablierung eines neuen, dem Finanzbürgertum gewogenen Königtums, vermieden hat, so klingt das eine Woche später schon anders: «Die Franzosen sind jetzt condamnirt Republikaner zu seyn, à perpétuité. Es blieb ihnen wahrhaftig keine andere Tracht übrig; sie konnten doch nicht ganz nackt gehen, und der Anstand erforderte schleunigste Bekleidung» (HSA, Bd. 10, S. 273).⁵⁸ Ein Zirkular des Erziehungsministers der provisorischen Regierung Hippolyte Carnot, mit dem dieser auch Volksschullehrer zur Kandidatur für die im April zu wählende Assemblée constituante ermutigen wollte – gesunder Menschenverstand und ehrliche Gesinnung seien wichtiger als Bildung und Vermögensverhältnisse –,⁵⁹ ist in Heines drittem Bericht der Anlass für eine erste explizit antirepublikanische Diatribe:

Der Frohndienst des Periodenbaus muss abgeschafft und die Zuchtruthe der Grammatik [...] muss gebrochen werden. In einer Republik braucht kein Bürger besser zu schreiben wie der Andre. Nicht bloss die Freyheit der Presse, sondern auch die Gleichheit des Styls muss dekretirt werden von einer wahrhaft demokratischen Regierung. [HSA, Bd. 10, S. 275]

56 In immer neuen Anläufen: *Reise von München nach Genua*, Cap. XXXI, 1828/29; Entwurf Vorrede zur 2. Aufl. des 4. Teils der *Reisebilder*, 1833; Vorrede zum 1. Band des *Salon*, 1833/34; *Über die französische Bühne*, 9. Brief, 1837; *Über Ludwig Börne*, 2. Buch, 1840; *Neue Gedichte*, «Neuer Frühling», Prolog, 1844. – Hierzu in akribischem Längsschnitt Sabine Bierwirth, *Heines Dichterbilder. Stationen seines ästhetischen Selbstverständnisses*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995; Gerhard Höhn, *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 2004, S. 2 ff., 138.

57 Michael Werner, «Heine und die französische Revolution von 1848», in: *Der späte Heine 1848–1856. Literatur – Politik – Religion*, hrsg. von Wilhelm Gössmann und Joseph A. Kruse, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1982, S. 113–132.

58 Wie präzise Heine die Situation trotz seiner erzwungenen physischen Ferne vom Geschehen analysiert, zeigt das erst vor Kurzem entdeckte Tagebuch des jungen Architekturstudenten und Nationalgardisten Victor Riglet, der unter dem 28. Februar 1848 resümierend schreibt: «C'est donc la République. Mais qui en veut? Personne! Chacun le dit, c'est un mensonge. Chacun a peur. S'il y avait un ambitieux, qui ait du cœur au ventre et qui sache parler, il serait Roi demain» (*Paris du 22 février au 22 mai 1848. Journal d'un jeune révolutionnaire*, sous la dir. de Denis Feignier, Paris: Editions du Sagittaire, 2017, S. 35 f.; auch S. 81, 86, 102). – Dass der handstreichartigen Ausrufung der Republik die Beglaubigung durch einen Volksentscheid fehle, ist wenige Tage nach Heines zweitem Bericht das zentrale Argument des tief enttäuschten Republikaners Alexandre Weill in seinem Brief «Une question de vie et de mort» in *La Presse* vom 13. März. Gesinnungsterror ist die Folge: «rien n'est moins libre que la règle de la liberté». Vgl. hierzu Joë Friedemann, *Alexandre Weill. Écrivain contestataire et Historien engagé (1811–1899)*, Strasbourg/Paris: ISTRA, 1980, S. 46 ff.

59 Werner, «Heine und die französische Revolution», S. 128.

Ein stetig wachsendes Unbehagen («Wir leben in einem miserablen Momente», schreibt er am 12. Juni an die Mutter – *HSA*, Bd. 22, S. 282) kulminiert nach dem Juni-Aufstand in dem Fazit «Ueber die Zeitereignisse sage ich nichts; das ist Universalanarchie» im Brief vom 9. Juli an seinen Verleger Julius Campe (ebd., 287).⁶⁰ In den 1853/54 entstehenden *Geständnissen* blickt er dann noch einmal zurück auf die Krisen von 1848 – die eigene und die der Gesellschaft:

Zum Glück war das verehrungswürdige Publikum in jener Zeit mit so grossen, unerhörten, fabelhaften Schauspielen beschäftigt, dass dasselbe die Veränderung, die damals mit meiner kleinen Person vorging, nicht besonders bemerken mochte. Ja, sie waren unerhört und fabelhaft, die Ereignisse in jenen tollen Februartagen, wo die Weisheit der Klügsten zu Schanden gemacht und die Auserwählten des Blödsinns auf's Schild gehoben wurden. [*HSA*, Bd. 12, S. 65 f.]

Dasselbe hatte Berlioz, wie erwähnt, schon Mitte März 1848 geschrieben: «Das ist der Augenblick, an dem die Idiotie ihr Haupt erheben kann – und unvermeidlich muss».

Im Sommer 1851 arbeitet Heine unter grösstem Zeitdruck an seinem mit 224 Strophen längsten Gedicht «Jehuda ben Halevy», das zum Schlüsselstück des im folgenden Herbst erscheinenden *Romanzero* werden soll (*HSA*, Bd. 3, S. 110 ff.). Es bestimmt im Spiegel des sephardischen Dichters aus der Wende des 11. zum 12. Jahrhundert Heines eigene Position neu: ein poetologischer Traktat im Gewand üppigsten Fabulierens und arabesker Volten, bereichert durch Parallelerzählungen, gerahmt von biblischen Allusionen, eingeleitet mit einer Paraphrase der berühmten Verse 5 und 6 aus Psalm 137: «Lechzend klebe mir die Zunge / An dem Gaumen, und es welke / Meine rechte Hand, vergäss' ich / Jemals dein, Jerusalem». Aus dem mit dem inneren Ohr gehörten, unaufhörlich murmelnden Psalmodieren dieser Verse als einem Produktionsgrund der Imagination steigt die historische Gestalt des Jehuda geisterhaft hervor: «Ich erkannt' ihn an der bleichen / Und gedankenstolzen Stirne / An der Augen süsser Starrheit – / Sah'n mich an so schmerzlich forschend» – ein impliziter selbsterforschender Dialog ist hiermit eröffnet.

Jehudas Erziehung, so wird nun in epischen Dimensionen berichtet, machte ihn zum Meister der Auslegung des Talmud, und zwar seiner beiden Teile: der Halacha und der Hagada. Eine «Fechterschule» sei die Halacha, «wo die besten / Dialektischen Athleten / Babylons und Pumpedithas / Ihre Kämpferspiele trieben. // Lernen konnte hier der Knabe / Alle Künste der Polemik [...].» Die Hagada aber eröffnet Jehuda das Reich der Poesie: «Letztre aber, die Hagada, / Will ich einen Garten nennen, / Einen Garten, hochphantastisch [...].» Die disparaten Sphären von «Tribunat» und Kästnerlertum, von Gesinnung und Kunst, mit denen Heine bislang so gerne spielte, werden hier erneut aufgerufen. In Engführung erscheinen sie sogleich in einer grossen Digression über die Wunder der hängenden Gärten der Semiramis und ihre Bewohner: «Grosse bunte, ernste Vögel, / Tiefe Denker, die nicht singen, / Während sie umflattert kleines / Zeisigvolk, das lustig trillert».

Das Disparate erscheint hier im Garten, in der Sphäre der Poesie selbst, und dies ist ein erstes Signal für die Behauptung einer produktiven Synthese unter dem Primat der

60 Zur Erfahrung der Bodenlosigkeit aus dem Zusammenbruch eines hegelianischen Geschichtsbilds Christoph Bartscherer, *Heinrich Heines religiöse Revolte*, Freiburg i.Br.: Herder, 2005, S. 537 f.

autonomen Kunst, für die die Gestalt des sephardischen Dichters steht:

Und Jehuda ben Halevy
 Ward nicht blos ein Schriftgelehrter,
 Sondern auch der Dichtkunst Meister,
 Sondern auch ein grosser Dichter.

Ja, er ward ein grosser Dichter,
 Stern und Fackel seiner Zeit,
 Seines Volkes Licht und Leuchte,
 eine wunderbare, grosse

Feuersäule des Gesanges,
 Die der Schmerzenskarawane
 Israels vorangezogen
 In der Wüste des Exils.

Emphatisch überwölben hier Dichtkunst und Dichter durch dreifache Nennung in aufeinander folgenden Versen das Gelehrtentum, die «Fechterschule» der Halacha. Lichtmetaphern für die Dichterrolle kommen hyperbolisch auf engstem Raum zum Einsatz: Stern, Fackel, Licht, Leuchte; am Ende die Feuersäule, die bei Nacht das Volk Israel durch die Wüste geleitet hat. Und mit der Evokation des Zugs durch die Wüste erscheint am Horizont die grosse Leitgestalt des Moses, dessen Attribute («Seines Volkes Licht und Leuchte») auf den Dichter Jehuda übertragen werden. Moses war, so wird Heine ein Jahr später schreiben, kein blosser Stimmführer, sondern ein Bildhauer, «ein grosser Künstler», der «wahren Künstlergeist besass». «Er nahm einen armen Hirtenstamm und schuf daraus ein Volk [...], ein grosses, ewiges, heiliges Volk [...], ein Monument [...], das alle Bildungen aus Erz überdauern wird!» (HSA, Bd. 12, S. 70).

Doch das ist noch nicht genug der Emphase. Starke Begriffe wie Gott, Gnade und Genie treten nun auf. Jehudas Lieder sind geweiht durch die Gnade eines synkretistischen alt-/neutestamentlichen Gottes:

[...]
 Wer sie hat, der kann nicht sünd'gen
 Nicht in Versen, noch in Prosa.

Solchen Dichter von der Gnade
 Gottes nennen wir Genie:
 Unverantwortlicher König
 Des Gedankenreichs ist er.

Nur dem Gotte steht er Rede,
 Nicht dem Volke – in der Kunst,
 Wie im Leben kann das Volk
 Tödten uns, doch niemals richten. –

Die allem Tun vorausgehende göttliche Gnade als Bedingung der Kunst, die diese jeglicher gesellschaftlichen Rechtfertigung enthebt und damit der wahre Garant einer innerweltlichen Autonomie ist: Das ist eine Konzeption, die den einen oder anderen Heine-Exegeten ratlos gelassen hat, war doch die Suche nach dem gewohnten Spiel von (skandalöser) Behauptung und Selbst-Dementierung hier ganz offensichtlich vergeblich. Das Unerhörte bleibt im Text auch in einer zweiten Lektüre ohne Brechung, und auch Hartmut Steineckes Hinweis auf den im Nachwort des *Romanzero* enthaltenen satirischen Verweis auf Luthers Gnadenlehre und dessen «verschimmelte Argumente» sticht nicht, da das Gedicht kühn über den Reformator hinausgeht: «Wer sie hat, der kann [gar nicht erst] sündigen».⁶¹ Das allerdings schreibt Heine in dieser impliziten Parallelbiographie seinem Alter ego zu, nicht explizit sich selbst: Es erscheint als Ideal.⁶²

Das starke, überstarke Autonomie-Argument, geboren aus der Krise der 48er-Revolution und der auf sie folgenden Jahre, findet seinen Widerpart nicht im *Jehuda*-Gedicht selbst, sondern zwei Jahre später in den *Geständnissen* und 1855 dann in der Préface der französischen Ausgabe der *Lutezia*. Noch einmal rekapituliert Heine in den *Geständnissen* die Motive seiner Konversion zum persönlichen Gott, der zum Schutzherrn einer autonomen Kunst wird. Das «himmlische Heimweh» war immer schon ein künstlerisches:

Es war hier auch eine gewisse weltliche Besorgnis im Spiel, die ich nicht überwinden konnte; ich sah nämlich, dass der Atheismus ein mehr oder minder geheimes Bündniss geschlossen mit dem schauderhaft nacktesten, ganz feigenblattlosen, communen Communismus. Meine Scheu vor dem letzteren hat wahrlich nichts gemein mit der Furcht des Glückspilzes, der für seine Capitalien zittert [...]: nein, mich beklemmt vielmehr die geheime Angst des Künstlers und des Gelehrten, die wir unsere ganze moderne Civilisation, die mühselige Errungenschaft so vieler Jahrhunderte [...] durch den Sieg des Communismus bedroht sehen. Fortgerissen von der Strömung grossmüthiger Gesinnung mögen wir immerhin die Interessen der Kunst und Wissenschaft, ja alle unsre Particularinteressen dem Gesamtinteresse des leidenden und unterdrückten Volkes aufopfern: aber wir können uns nimmermehr verhehlen, wessen wir uns zu gewärtigen haben, sobald die grosse rohe Masse, welche die Einen das Volk, die Andern den Pöbel nennen, und deren legitime Souverainetät längst proclamirt worden, zur wirklichen Herrschaft käme. Ganz besonders empfindet der Dichter ein unheimliches Grauen vor dem Regierungsantritt dieses täppischen Souverains. [HSA, Bd. 12, S. 59 f.]

Wenn dann der «täppische Souverain» tatsächlich auftritt, wenn eine Revolution wirklich gelingt, wird er aus seinem *Buch der Lieder* Spitztüten machen, in die die Krämer Kaffee

61 Hartmut Steinecke, *Unterhaltsamkeit und Artistik. Neue Schreibarten in der deutschen Literatur von Hoffmann bis Heine*, Berlin: Schmidt, 1998, S. 195–213. Steinecke skizziert dort einen Gegenentwurf zu Alberto Destros ungebrochen positiver Deutung im Kommentar zu *Heinrich Heine. Sämtliche Werke*, Düsseldorfer Ausgabe, hrsg. von Manfred Windfuhr, Bde. III/1 u. 2, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1992, S. 892. – Für einen dritten Standpunkt vgl. Wolfgang Preisendanz, «Memoria als Dimension lyrischer Selbstrepräsentation in Heines *Jehuda ben Halevy*», in: *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, München: Wilhelm Fink Verlag, 1993, S. 338–348.

62 Höhn, *Heine-Handbuch*, S. 147; Preisendanz, «Memoria als Dimension», S. 346 f.

oder Tabak für jene armen Frauen füllen, die in der gegenwärtigen Welt des Unrechts darauf verzichten mussten. Der Kommunismus wird siegen: «Cet aveu, que l'avenir appartient au communistes, je le fis [dans la Gazette d'Augsbourg] d'un ton d'appréhension et d'angoisse extrêmes» – «Dieses Eingeständnis, dass den Kommunisten die Zukunft gehört, machte ich [in der Augsburger Zeitung] im Ton äusserster Besorgnis und Angst». Jetzt jedoch bleibt nur: «*fiat justitia, pereat mundus!*» – das ist Heines Fazit im Jahr 1855 (HSA, Bd. 19, S. 15 ff.). In einer kommunistischen Weltordnung wird die Welt einer freien Kunst, sei sie auch noch so stark, untergehen. Der Schutzgott wird, anders als Delacroix' Apoll, nicht siegen. Ohnehin befinden sich die alten Götter im zum Teil bizarren Exil, so der «*Apollogott*» des *Romanzero* (der in der Gedichtsammlung dem «*Jehuda*» vorangeht) im Amsterdamer Rotlichtmilieu (HSA, Bd. 3, S. 26–30).⁶³

Dem anthropologischen Pessimismus eines trotz aller Schocks Immer Gleichen (das in ihnen gerade als solches hervortritt), wie bei Delacroix und Berlioz zu erkennen, steht hier ein eschatologischer Pessimismus gegenüber. An die Stelle der Richter tritt der hellsichtige Zukunftsdiagnostiker, der in paradocher Position nur umso vehemente eine Kunst verteidigt, weil er deren Untergang zugleich prophezeit.

Zur Paradoxie gehört auch Heines Parteinahme für Napoléon III, wie sie das aus den *Geständnissen* ausgeschiedene «Waterloo-Fragment» in einem argumentativen Salto mortale vorführt. Er teilt diese mit den alten Bonapartisten Delacroix und Berlioz, nicht mit Daumier. Aber er überbietet noch das ohnehin dominierende Geschichtskonstrukt von Napoleon I. nicht als dem Verräter, sondern dem Vollender der Revolution von 1789,⁶⁴ und darin mag eine letzte, verzweifelte Ironie liegen:

Es ist nicht ein neuer Mann, der jetzt auf dem französischen Thron sitzt, sondern derselbe Napoleon Bonaparte ist es, den die heilige Allianz in die Acht erklärt hat [...]. Er lebt noch immer, regiert noch immer – denn wie einst der König im alten Frankreich nie starb, so stirbt auch im neuen Frankreich der Kaiser nicht [...]. [HSA, Bd. 12, S. 143]

Und Heine überbietet durch den Rekurs auf den «*roi qui ne meurt jamais*» des Ancien Régime auch das «*In nepote redivivus*», das Ingres Ende 1853 in seiner für den Salon de

63 Zum «*Apollogott*» Renate Schlesier, «Der grosse Maskenball. Heines exilierte Götter», in: *Das Jerusalem Heine-Symposium. Gedächtnis, Mythos, Modernität*, hrsg. von Klaus Briegleb und Itta Shedlatzky, Hamburg: Dölling und Galitz Verlag, 2001, S. 93–110, hier S. 103 ff.

64 Hierzu Hubertus Kohle, «Sentimentale Weltgeschichte. Das Nachleben von Revolution und Empire in der Salonkunst der Zweiten Republik und des Kaiserreichs», in: *Frankreich 1848–1870*, S. 99–119, bes. S. 102 f. Napoléon I. als Ordnungsstifter hatte schon das Kapitel VIII von *Ideen. Das Buch Le Grand* aufgerufen, wenn dort von der «sonnigmarmornen [...] mächtigen Hand» die Rede war, die «das vielköpfige Ungeheuer der Anarchie gebändigt» habe (HSA, Bd. 5, S. 108). Zum Problemkomplex auch, einen rätselhaften Zeitzeugen-Bericht (Adolf Stahr) vielleicht zu stark gewichtend, Volkmar Hansen, «Johannes der Täufer. Heines bedingter Bonapartismus», in: *Der späte Heine*, S. 69–96, sowie Klaus Deinet, «Heine und die Julimonarchie», in: *Int. Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 32/2 (2007), S. 55–92, hier S. 90 ff., mit seiner (hier nicht geteilten) These der Desorientierung «angesichts der nicht enden wollenden Mäander der politischen Geschichte Frankreichs im 19. Jahrhundert».

l'Empereur im Hôtel de Ville bestimmten *Apothéose de Napoléon* als Inschrift auf den Stufen vor dem für Napoléon III. bereit stehenden leeren Thron anbringt.⁶⁵

Alle hier modellhaft vorgestellten Künstler finden für die Erschütterung von 1848 Bilder, die über allen tagespolitischen Parteiuengen stehen. Es sind strukturell hoch verdichtete Denkbilder der Krise: ein Feuer, das zugleich aussen und innen brennt und dessen Autor zumindest zweideutig bleibt (Daumier); zum Emblem des verstörenden Zeitkonflikts geratende Blumenstilleben (Delacroix); die in der musikalischen Faktur selbst stattfindende Erschütterung des Grundes (Berlioz); schliesslich die poetologischen Reflexionen Heines, die im Prunk überbordender Bilder und Geschichten auftreten und damit das, was sie theoretisch behaupten, als unabschliessbares Zauberreich einer höchst gefährdeten Kunst vorführen. Deshalb ist der Untertitel von «Jehuda ben Halevy», romantische Kunsttheorie reflektierend und zugleich verwandelnd, «Fragment»: eine Geste der Öffnung auf einen lebendigen Überfluss – Delacroix' überbordender Blumenfülle vergleichbar –, auf die Unausschöpfbarkeit einer autonomen Kunst, der ein fatales Ende bevorsteht. Eine spätere Generation mag ein Trauma zu bewältigen gehabt haben (Oehler). Die Protagonisten von 1830 aber haben nach dem Februar 1848, nicht erst nach dem Juni, aus der Defensivposition einer emphatisch behaupteten Autonomie heraus, strukturhomolog – jeder auf seine Art – ein Kunst- und Selbstkonzept formuliert, das unsere (inzwischen gealterte) Moderne begründet hat. Es formiert sich aus der verstörenden Erfahrung einer schockhaft beschleunigten Zeit, von Diskontinuität und Bodenlosigkeit. In ihrer Behauptung selbst erscheint die Autonomie als gebrochen.

Berlioz' grosse Frauen in seinem ab 1856 entstehenden monumentalen «Poème lyrique» *Les Troyens*, Cassandra und Didon, werden als Spiegelfiguren von Selbstbehauptung und Niederlage dieses Stigma tragen;⁶⁶ ebenso der alttestamentliche Jakob in Delacroix' letztem Grosswerk, der «Chapelle des Saints-Anges» von Saint Sulpice, dem der Engel im hartnäckigen nächtlichen Kampf am Ende die Hüfte ausrenkt.⁶⁷ Heines «Absoluter Traumweltherrscher» Jehuda stirbt durch den banalen Speerwurf eines «frechen Sarazenen», als er sein Traumziel Jerusalem erreicht hat. Von seinem Empfang und seiner Verklärung im Himmel berichtet immerhin «eine alte Sage» [HSA, Bd. 3, S. 117, 127 f.].

65 Zu Ingres' Bild Uwe Fleckner, «In nepote redivivus. Politische Ikonographie und ästhetisches Programm in Jean-Auguste-Dominique Ingres' Apotheose Napoleons I.», in: *Frankreich 1848–1870*, S. 121–137.

66 Kohrs, *Hector Berlioz' Les Troyens*, S. 146–183. – Cassandres Selbstbehauptung im Untergang wird von Berlioz als ein Triumph der Kunst inszeniert.

67 Zu Jakobs Kampf und Stigmatisierung als emphatische Künstlermetapher äussert sich Delacroix unmissverständlich unter dem 1. Januar 1861 im *Journal* (Bd. 2, S. 1380) und in seinem Text zur Inauguration der Kapelle im selben Jahr: «Cette lutte est regardée par l'écriture comme un emblème des épreuves que Dieu envoie quelquefois à ses élus.» Zit. nach *Une lutte moderne, de Delacroix à nos jours*, sous la dir. de Dominique de Font-Réaulx et Marie Monfort, Paris: Musée du Louvre / Le Passage, 2018, S. 162 f.

Abstract

The subject of this study is the preservation of autonomy in times of crisis. It is based on the examples of three artists, Eugène Delacroix, Hector Berlioz and Heinrich Heine, who all knew many crises and who all experienced at first hand the July Revolution of 1830 which, in their different ways, they treated in their work, along with its sobering short- and long-term consequences. For a while they were able to cultivate the illusion that their aesthetic postulates were in accord with social reality, for they themselves were at the height of their initial success. With the February Revolution of 1848 and its consequences, however, the dream of harmony between artistic and social changes, which had never until then completely lost its hold, finally shattered for all three of them. After the experience of shockingly accelerated time and a shaken foundation, of discontinuity and a bottomless abyss, autonomy now needed to be redefined and reassured. This could only be achieved by a *salto mortale*, the idea of autonomy always being accompanied by the idea of its impossibility. The structure of Delacroix's Flower Still Lives, Berlioz's *Te Deum* and Heine's great epic poem *Jehuda Ben Halevy* is homologous to this new state of experience. These three works cannot be exploited as representative of a politically and socially engaged art that sees itself as progressive. However, they represent the exact point at which our modernity begins.

Bibliographie

- CG Hector Berlioz, *Correspondance générale*, sous la dir. de Pierre Citron *et al.*, Paris: Flammarion, 1972–2016, Bde. 1–9.
- CGD *Correspondance générale d'Eugène Delacroix*, sous la dir. de André Joubin, Paris: Plon, 1936–1938, Bde. 1–5.
- DR The Daumier Register Digital Work Catalogue (<www.daumier.org>, 28.06.2019).
- HSA Heinrich Heine, *Werke, Briefwechsel, Lebenszeugnisse*. Säkularausgabe, hrsg. von den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris, Berlin/Paris: Akademie Verlag, 1970 ff.
- Mém. Hector Berlioz, *Mémoires*, sous la dir. de Pierre Citron, Paris: Flammarion, 1991.
- NBE Hector Berlioz, *New edition of the complete works*, ed. Berlioz Centenary Committee, Kassel u.a.: Bärenreiter, 26 Bde., 1969 ff.

- Agulhon Maurice, *1848 ou l'apprentissage de la république 1848–1852*, Paris: Editions du Seuil, 1973.
- Barbier Auguste, *Iambes*, Paris: U. Canel et A. Guyot, 1832.
- Bartscherer Christoph, *Heinrich Heines religiöse Revolte*, Freiburg i.Br.: Herder, 2005.
- Bierwirth Sabine, *Heines Dichterbilder. Stationen seines ästhetischen Selbstverständnisses*, Stuttgart/Weimar: Metzler, 1995.
- Bloom Peter, «Berlioz: reflections on a nonpolitical man», in: *The Yale University Library Gazette*, 78/1–2 (2003), S. 19–38.
- Cairns David, *Berlioz. Bd. 2: Servitude and greatness*, London: Deutsch, 1999.
- Clark T. J., *The absolute bourgeois. artists and politics in France 1848–1851*, Greenwich (Conn.): Graphic Society Ltd., 1973.

- Collection des Livrets des anciennes Expositions depuis 1673 jusqu'en 1800. – Exposition de 1767*, Paris: Liepmanssohn et Dufour, 1870.
- Compagnon Antoine, *Les Chiffonniers de Paris*, Paris: Gallimard, 2017.
- Daumier 1808–1879*, Ausst.kat. Paris 1999, Paris: Réunion des Musées nationaux, 1999.
- Deinet Klaus, *Die mimetische Revolution, oder Die französische Linke und die Re-Inszenierung der Französischen Revolution im neunzehnten Jahrhundert (1830–1871)*, Stuttgart: Thorbecke, 2001.
- , «Die narzisstische Revolution», in: *Frankreich 1848–1870*, S. 11–42, und in: ders., *Die mimetische Revolution*, S. 221–259.
- , «Heine und die Julimonarchie», in: *Int. Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 32/2 (2007), S. 55–92.
- Delacroix Eugène, *Journal*, nouvelle édition intégrale établie par Michèle Hannoosh, Paris: José Corti, 2009.
- Delacroix*, Ausst.kat. Paris 2018, sous la dir. de Sébastien Allard et Côme Fabre, Paris: Hazan Editions, 2018.
- Delacroix. Les dernières années*, Ausst.kat. Paris/Philadelphia 1998/99, Paris: Réunion des musées nationaux, 1998.
- Delacroix, Othoniel, Creten. Des fleurs en hiver*, sous la dir. de Christophe Leribault, Ausst.kat. Paris 2012, Paris: Le Passage, 2012.
- Einfluss, Strömung, Quelle. Aquatische Metaphern der Kunstgeschichte*, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Christine Tauber, Bielefeld: Transcript, 2018.
- Eugène Delacroix*, Ausst.kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Heidelberg: Kehrer, 2003.
- Fleckner Uwe, «In nepote redivivus. Politische Ikonographie und ästhetisches Programm in Jean-Auguste-Dominique Ingres' Apotheose Napoleons I.», in: *Frankreich 1848–1870*, S. 121–137.
- Frankreich 1848–1870. Die Französische Revolution in der Erinnerungskultur des Zweiten Kaiserreichs*, hrsg. von Gudrun Gersmann und Hubertus Kohle, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1998.
- Friedemann Joë, *Alexandre Weill. Écrivain contestataire et Historien engagé (1811–1899)*, Strasbourg/Paris: ISTRA, 1980.
- Goncourt Edmond et Jules de, *L'art du XVIII^e siècle*, Paris: G. Charpentier, ²1881.
- Guégan Stéphane, «Saison et raison des fleurs», in: *Delacroix, Othoniel, Creten*, S. 77–96.
- Hannoosh Michèle, «Delacroix: le langage des fleurs», in: *Delacroix, Othoniel, Creten*, S. 25–75.
- Hansen Volkmar, «Johannes der Täufer. Heines bedingter Bonapartismus», in: *Der späte Heine*, S. 69–96.
- Hanslick Eduard, *Concerne, Componisten und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre. 1870–1885: Kritiken*, Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur, ⁴1896.
- Heine Heinrich, «Französische Maler. Gemäldeausstellung in Paris, 1831», in: *HSA*, Bd. 7, 1970, S. 15–61.
- , *Sämtliche Werke*, Düsseldorfer Ausgabe, hrsg. von Manfred Windfuhr, Bde. III/1 u. 2, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1992.
- Höhn Gerhard, *Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk*, Stuttgart/Weimar: Metzler, ³2004.
- Holoman D. Kern, *Berlioz*, London: Faber and Faber, 1989.
- Honoré Daumier. Zeichnungen*, hrsg. von Colta Ives, Margret Stoffmann und Martin Sonnabend, Ausst.kat. Frankfurt a.M. 1992, Stuttgart: Hatje, 1992.
- Hugo Victor, *Œuvres poétiques*, sous la dir. de Pierre Albouy, Paris: Gallimard, 1964.
- Kohle Hubertus, «Sentimentale Weltgeschichte. Das Nachleben von Revolution und Empire in der Salonkunst der Zweiten Republik und des Kaiserreichs», in: *Frankreich 1848–1870*, S. 99–119.
- Kohrs Klaus Heinrich, *Hector Berlioz. Autobiographie als Kunstentwurf*, Frankfurt a.M. / Basel: Stroemfeld-Verlag, 2003.

- , *Hector Berlioz' Les Troyens. Ein Dialog mit Vergil*, Frankfurt a.M. / Basel: Stroemfeld-Verlag, 2011.
- , *Und alles wandelt sich ins Gegenteil. Hector Berlioz' kontrafaktische Szenen*, Frankfurt a.M. / Basel: Stroemfeld-Verlag, 2014.
- Koselleck Reinhard, «Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte», in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989, S. 38–66 (zuerst in Fs. Karl Löwith, Stuttgart 1967).
- Kreher Dagmar, *Hector Berlioz. Mémoires*, hrsg. von Frank Heidlberger, Kassel: Bärenreiter, 2007.
- Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage (Die)*, hrsg. von Ulrich Oevermann, Johannes Süßmann und Christine Tauber, Berlin: Akademie Verlag, 2007.
- Macdonald Hugh, «Berlioz's self-borrowings», in: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 92 (1965/66), S. 27–44.
- Matsche Franz, «Delacroix als Deckenmaler – «Apollon vainqueur du serpent Python»», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 47 (1984), S. 465–500.
- Nerval Gérard de, *Œuvres complètes*, sous la dir. de Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris: Gallimard, 1989.
- Oehler Dolf, *Ein Höllensturz der Alten Welt. Zur Selbsterforschung der Moderne nach dem Juni 1848*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.
- Oevermann Ulrich, «Eugène Delacroix – biographische Konstellation und künstlerisches Handeln», in: *Georg Büchner Jahrbuch*, 6 (1986/87), S. 12–58.
- Pomarède Vincent, «Le sentiment de la nature», in: *Delacroix. Les dernières années*, Ausst.kat. Paris/Philadelphia 1998/99, Paris: Réunion des musées nationaux, 1998, S. 117–135.
- Preisendanz Wolfgang, «Memoria als Dimension lyrischer Selbstrepräsentation in Heines *Jehuda ben Halevy*», in: *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, München: Wilhelm Fink Verlag, 1993, S. 338–348.
- Riglet Victor, *Paris du 22 février au 22 mai 1848. Journal d'un jeune révolutionnaire*, sous la dir. de Denis Feignier, Paris: Editions du Sagittaire, 2017.
- Rushton Julian, *The music of Berlioz*, Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Schlesier Renate, «Der grosse Maskenball. Heines exilierte Götter», in: *Das Jerusalemer Heine-Symposium. Gedächtnis, Mythos, Modernität*, hrsg. von Klaus Briegleb und Itta Shedlatzky, Hamburg: Dölling und Galitz Verlag, 2001, S. 93–110.
- Sérullaz Arlette – Pomarède Vincent, *Eugène Delacroix. La Liberté guidant le peuple*, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2004.
- Späte Heine 1848–1856. Literatur – Politik – Religion (Der)*, hrsg. von Wilhelm Gössmann und Joseph A. Kruse, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1982.
- Steinecke Hartmut, *Unterhaltsamkeit und Artistik. Neue Schreibarten in der deutschen Literatur von Hoffmann bis Heine*, Berlin: Schmidt, 1998.
- Ubl Ralph, «Eugène Delacroix' Figuration der Freiheit», in: *Ästhetische Regime um 1800*, hrsg. von Friedrich Balke, Harun Maye und Leander Scholz, München: W. Fink, 2009, S. 139–164.
- , «Delacroix' Wärmeräume», in: *Räume der Romantik*, hrsg. von Inka Mülder-Bach und Gerhard Neumann, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, S. 277–306.
- Une lutte moderne, de Delacroix à nos jours*, sous la dir. de Dominique de Font-Réaulx et Marie Monfort, Paris: Musée du Louvre / Le Passage, 2018.
- Weill Alexandre, *Questions brûlantes. République et monarchie*, Paris: Auteur, 1848.
- , *Zehn Monate Volksherrschaft vom 24. Februar bis zum 10. Dezember 1848*, Frankfurt a.M.: Hermann'sche buchhandlung, 1857.
- Werner Michael, «Heine und die französische Revolution von 1848», in: *Der späte Heine*, S. 113–132.

