

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 43 (1963-1964)
Heft: 5

Artikel: Eugène Delacroix 1798-1863 : zu den Jubiläumsausstellungen in Paris und Bordeaux
Autor: Christoffel, Ulrich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-161494>

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: 21.01.2026

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

Eugène Delacroix 1798—1863

ZU DEN JUBILÄUMSAUSSTELLUNGEN IN PARIS UND BORDEAUX

ULRICH CHRISTOFFEL

Bekenntnis zu Delacroix

In der Kunsthalle Basel waren im Frühjahr 1921 durch die Bemühung des damaligen Konservators Theodor Barth französische Bilder von Ingres, Delacroix, Corot, Millet, Daumier, Chassériau und Courbet zu einer reichen Ausstellung vereinigt, zu einer Zeit, als diese Meister noch nicht so bekannt waren wie heute und in die Schweizer Sammlungen noch kaum Eingang gefunden hatten. Die allgemeine Bewunderung wandte sich der faszinierenden kleinen Odaliske von Ingres zu, die in der sensuellen Schlangenlinie ihres weißen Körpers aus der Umgebung emailliert glänzender Farben aufleuchtete wie eine Perle in wenig geschmackvoller Fassung. Das Frappanteste der Ausstellung war der Gegensatz zwischen Ingres und Delacroix. Es flammte und zuckte bei Delacroix von Emotion, Farbenzauber und räumlicher Flutung, wo Ingres dem flächigen Bilde das Raffinement seiner Linie einebnete. Mit dem Tode Karls des Kühnen, dem Kampf Jakobs mit dem Engel, Ovid bei den Skythen, der unheimlichen Medea, den Löwen und Tigern waren in der Basler Ausstellung alle Gebiete der Bildphantasie Delacroix' vertreten.

Im Jahre 1930 wurde das Centenaire du Romantisme in Paris mit einer großen Ausstellung des Gesamtwerkes von Delacroix im Louvre gefeiert, der umfassendsten Schau seit den Ausstellungen von 1855, 1864 und 1885. Es war überraschend, daß die Epoche der französischen Romantik durch eine einzige Persönlichkeit repräsentiert werden sollte, durch einen Künstler zudem, der nie populär war, dessen Melancholie, Wildheit und aristokratischer Stolz die durch Ingres vollendet vertretene Bürgerlichkeit der Restauration ängstigte und beleidigte. Aber eine Gesamtvorstellung der Romantik zu geben, war nur Delacroix imstande, der sich zwar für einen «pur classique» hielt, weil er nur malte, was er empfand, sich an die Wirklichkeit hielt und jede Stilisierung, jede Manier der Darstellung vermied, der aber durch sein Eintauchen in die Welt der Dante, Ariost, Tasso, Shakespeare, Byron, Goethe, Scott das unterirdische Rollen des tragischen Geschehens in Dichtung und Geschichte vernahm und in seinen Bildern und Farben zum Ausdruck brachte. Romantisch war auch seine Devise: Les arts doivent élever l'âme et non pas l'endoctriner; das endoctriner bezog sich wieder auf Ingres, über den Tagebuch und Briefe Dela-

croix' viele oft schroffe Notizen enthalten, den er aber vor der Öffentlichkeit in Schutz nahm, vor allzu harter Kritik bewahren wollte.

Damals, 1930, am Ende der legendär bewegten zwanziger Jahre, war noch nicht vorauszusehen, daß die positivistische Stilkunst von Ingres, der magische Realismus im allgemeinen Urteil und besonders bei den Diktatoren den Sieg über die irrationale, seelisch bewegte Malerei davontragen würde. Baudelaire, von seinen Anfängen an ein leidenschaftlicher Bewunderer und Deuter der Kunst Delacroix', fragte sich: «Warum gefällt Delacroix besser als alle seine Zeitgenossen?», und die Antwort lautete: weil er Visionen malt. *C'est l'infini dans le fini*. Das Hineinwirken unfaßbarer Energien des Unendlichen aus den Tiefen der Natur und aus den Höhen des Geistes hat Delacroix aus dem Erbe der Tizian, Rubens, Rembrandt und Poussin als den großen Maler seiner Epoche hervorgehen lassen.

1798—1863

Jetzt, zur hundertsten Wiederkehr des Todesjahres des Künstlers, wurde im Louvre wieder eine Ausstellung «Eugène Delacroix» veranstaltet, die noch umfassender ist als jene von 1930. Sie nimmt etwa die Hälfte der großen Galerie ein, deren Wände in einem matten Grün gehalten sind. Delacroix liebte mehr das Rot, in der Ausstellung von 1864 war nach einem Bild an der Rue de Furstenberg der hohe Raum mit dicken roten Draperien behängt, von denen sich die Bilder abhoben. In der Bibliothèque Nationale ist eine Auswahl der «Gravure romantique» zu sehen mit herrlichen Drucken von den Lithographien Delacroix' und mit Stichen, Radierungen, Lithographien seiner Zeitgenossen, deren sentimentale Theatralik verstehen läßt, daß sich Delacroix von der Romantik, Victor Hugo eingeschlossen, immer mehr distanzierte. Die stattliche Zahl von Karikaturen erinnert daran, daß die Kritik die romantische Welle weniger willig aufnahm als das große Publikum. Bordeaux, wo Delacroix einige Jahre seiner Kindheit verbrachte, ehrt sein Andenken ebenfalls durch eine Ausstellung, die besonders seinen Lehrern, Freunden und Schülern gilt, aber nochmals etwa 150 Bilder und Zeichnungen des Künstlers umfaßt, darunter die meisten kleinern Bilder aus dem Louvre, aber auch Werke aus den Provinzmuseen, aus der Schweiz, aus der Tschechei, aus Belgien, Italien und aus Amerika.

Die dem Unanschaulichen des technischen Denkens, der Abstraktion, der Metaphysik zuneigende Gegenwart sieht sich in diesen Ausstellungen dem scheinbar unzeitgemäßen Phänomen eines ganz der Figur und Erzählung ergebenden Malers gegenübergestellt und muß vor dessen Geist, Gestaltung und farbiger Ausdrucksfähigkeit völlig kapitulieren. Ich hatte mich inzwischen in einer Arbeit über Delacroix von 1951 in dessen Kunst weiterhin vertiefen

können, sah mich jetzt aber durch das Wiedersehen mit allen Bildern wie von einer neuen Welt betroffen. Das heute vielfach geschmähte, auf lange Strecken auch fragwürdige 19. Jahrhundert hat unsern künstlerischen Erfahrungsreich durch einige Geister der Kunst, Poesie und Musik doch ins Ungemessene und Erschütternde erweitern können.

Eugène Delacroix wurde am 26. April 1798 in Charenton-St. Maurice geboren, die Mutter Victoire Oeben war die Tochter des Ebenisten Oeben und wurde nach der Wiederverheiratung ihrer Mutter die Stieftochter des ebenso berühmten Ebenisten Riesener, so daß Delacroix in der Tradition des gehobenen Kunsthandwerkes aufwuchs. Mit den Riesener stand er zeitlebens in enger freundschaftlicher Beziehung. Der Vater Claude Delacroix war Staatsbeamter, unter Napoleon Außenminister und dann, als Talleyrand sein Nachfolger wurde, Gesandter im Haag, bald darauf, 1800, Präfekt von Marseille und 1803 von Bordeaux, wo er schon 1805 starb. Der älteste Bruder des Malers, Charles, geboren 1779, war General und lebte später im Süden auf dem Lande, wo er 1845 starb. Eugène besuchte ihn öfters und malte ihn auf seiner Farm. Der jüngere Bruder fiel 1807 bei Friedland, die Schwester Henriette, von David in dem schönen Bildnis im Louvre porträtiert, war mit dem Diplomaten de Verninac verheiratet. Beide starben früh.

Eugène, bedeutend jünger als seine Geschwister, verbrachte seine Kindertage in Marseille und Bordeaux. Wie er später erzählte, wäre er beinahe im Bettchen verbrannt, im Hafen von Marseille ertrunken, durch Grünspan vergiftet, durch eine Kordel erdrosselt worden und zuletzt an einer Traube erstickt; er war gezeichnet vom Schicksal, aber dieses bewahrte ihn für seine höhere Bestimmung. Der Musiklehrer der Schwester hörte, wie er zu einem Klavierstück die richtige Begleitung mitsummte und glaubte ihn für die Musik bestimmt. Wirklich war Delacroix der Musik ebenso zugetan wie der Malerei, er verkehrte später mit Meyerbeer, Berlioz und Halévy, liebte Rossini, aber vor allem Mozart und Beethoven, in dem er den Charakter der romantischen Kunst in Ausdruck und Tiefe am vollkommensten verkörpert fand. Chopin traf er in Paris und in Nohant öfters bei George Sand, er hörte ihn Beethoven und die eigenen Werke spielen und war bezaubert von seinem Anschlag, seiner Empfindung und fühlte sich ihm bald durch die wärmste Sympathie verbunden.

Nach dem Tode des Vaters zog die Mutter mit ihrem Jüngsten nach Paris. Er besuchte das Collège de Louis-le-Grand, das Lernen wurde ihm leicht, als größten Gewinn der Gymnasialzeit bezeichnete er später, daß die Griechen und Römer zum Fundament seiner geistigen Existenz geworden waren. Seinen Kameraden fiel er durch den grünlichen Teint, das blitzende Auge und den mokanten Zug um den Mund auf, der sich immer tiefer in sein Gesicht eingraben sollte. Nach dem Tode der Mutter, 1814, lebte er zuerst bei seiner Schwester, mit der er sich aber weniger gut verstand als mit dem Bruder. Im März 1816 wurde er als Schüler Guérins in die Ecole des Beaux-Arts aufge-

nommen, aber sein Temperament war dem hochpathetischen und zugleich süßen Klassizisten zu sehr entgegengesetzt, als daß er hätte viel bei ihm lernen können. Er kopierte im Louvre Bilder von Tizian, Veronese, Correggio, Rubens, Rembrandt, Velasquez, und, wie seine in Bordeaux mit den Originalen ausgestellten Kopien zeigen, vermochte er den Eindruck seiner Vorbilder durch seine ganz anders geartete, besondere Einzelheiten charakterisierend hervorhebende Malweise erstaunlich zu treffen. Seine Malerei ist aus der Atmosphäre der Museen, aus dem Erbe der großen Maler des 16. und 17. Jahrhunderts aufgeblüht, vollgesogen von echter malerischer Kultur und Tradition, und für die Komposition und Dekoration dankte er seinen französischen Ahnen Poussin, Le Brun, Vouet, Parrocel, Le Sueur, Le Nain das Beste. Noch 1850 malte Delacroix im Museum von Antwerpen eine kleine Skizze nach dem Martyrium des heiligen Liévin von Rubens.

Als 1819 das große Bild von Théodore Géricault «Le Naufrage de la Méduse» ausgestellt wurde, wirkte es auf die Jugend wie ein Weckruf einer neuen Zeit; auch Delacroix zeigte sich von dem dramatischen Realismus der Darstellung fasziniert und bekannte sich sofort zu dem wenig ältern Künstler, dessen frühen Tod, 1824, er tief beklagte. Später lehnte er gewisse Übertreibungen und Derbheiten im Werke Géricaults aus seinem aristokratischen Sinn für Maß und Harmonie ab. Zu seinen Lehrmeistern rechnete Delacroix auch die englischen Aquarellisten Turner, Bonington, Fielding und besonders für die Behandlung des Grün den Maler John Constable, dessen Ausstellung in Paris 1824 ihn zu einem mehrmonatigen Aufenthalt in London veranlaßte, zu dem er im Frühjahr 1825 aufbrach. Constable und Turner erschienen ihm noch 1856 als die eigentlichen Neuerer der Malerei. Bonington arbeitete einige Zeit in seinem Atelier in Paris, bis er nach Venedig weiterzog.

In den ersten Jahren verbrachte der Maler den Sommer öfters mit den Geschwistern auf dem Familiengut Angoumois, wo er auch jagte, aber lieber im Schloß Horaz, Virgil, Chénier, Tasso, Byron und Cervantes las. In Paris wechselte er im Laufe der Jahre vielfach sein Atelier. Von der Rue Jacob zog er 1829 an den Quai Voltaire, 1836 in die Rue Marais 17, 1844 nach Notre-Dame-de-Lorette und zuletzt 1857 an die Rue de Furstenberg 6, wo er am 13. August 1863 die Augen schloß. Ein Halsleiden hatte ihn seit 1833 geplagt. Wohnhaus und Atelier waren zehn Jahre geschlossen, wurden aber auf das Centenaire hin wieder hergerichtet und nun mit einer Ausstellung «Delacroix Citoyen de Paris» eröffnet. Neben Zeichnungen, Bildnissen, Studien, Lithographien, Landschaften, einem wunderbaren Negerkopf, einer Skizze vom Ofen in der Ecke des Ateliers hängt hier das Bild «Hommage à Delacroix» von Fantin-Latour von 1864 mit den Bildnissen der Whistler, Duranty, Champfleury, Baudelaire, Legros, Bracquemond, Manet, Fantin, Cordier und Belleroy, die ihren verehrten Meister umgeben. Eugène Delacroix hat keine Schule hinterlassen, aber von der nachfolgenden Generation der Impressioni-

sten wurden sein Geist und sein Können aufs höchste bewundert. In Bordeaux sind eine Reihe von Kopien nach Werken von Delacroix ausgestellt, darunter von Daumier, Moreau, Degas, van Gogh, Renoir und Manet. Dieser kopierte die Dante-Barke mit derselben diskreten Einfühlung, mit der Delacroix die Grablegung Tizians wiedergegeben hat und erscheint überhaupt als der würdigste Nachfolger des großen Romantikers. Odilon Redon, aus Bordeaux stammend, kopierte ebenfalls Werke von Delacroix, darunter die Jüdische Hochzeit, die Kreuzfahrer und die schöne Griechenland auf den Ruinen von Missolunghi.

Die gleichmäßige Arbeit im Atelier wurde unterbrochen durch den geselligen Verkehr mit den Freunden und in den großen Salons, wo der Maler wegen seiner geistvollen Unterhaltung stets willkommen war, durch Badereisen in die Pyrenäen oder nach Ems und Baden-Baden, durch regelmäßige Aufenthalte am Meer in Dieppe und in Valmont und in den letzten Jahren durch lange Sommeraufenthalte im eigenen Landhaus in Champrosay. Nachdem ihm der Rompreis entgangen war, wollte Delacroix mehrmals nach Italien, nach Florenz und Venedig fahren, aber aus äußern Gründen und auch wegen eigener Entschlußunfähigkeit kam es nie dazu, so daß der Künstler, der so tief in der italienischen Malerei verwurzelt war, das Land der Tizian, Andrea del Sarto, Michelangelo, Veronese und Tintoretto nie kennen lernte. In die Akademie wurde er, nachdem er dreimal übergangen wurde, erst 1857 aufgenommen.

Anfänge

Im Jahre 1822 stellte Delacroix das Bild von der Überfahrt Virgils und Dantes über den Phlegias nach dem Inferno aus, kurz als «Dante-Barke» bezeichnet. Der Maler Le Gros, selber Realist, hatte dafür gesorgt, daß das Bild von der Jury angenommen wurde; Thiers war begeistert von dieser malerisch reifen Erfindung, schrieb, daß das Bild aus dem Geist der großen französischen Schule entstanden sei und erwarb es für den Staat. Guérin blieb kühl. Die Barke fährt über das dunkle Wasser, in dem die Verdammten schwimmen, sie krallen sich an das Boot und wollen zu den Lebenden einsteigen, aber es gelingt ihnen nicht. Diese braunen und weißen Leiber im Wasser sind mit einer Naturwahrheit, einer sinnenhaften Plastik gemalt, daß der junge Maler selbst den mehr veristischen Géricault an Ausdruckskraft übertraf. Das Boot gleitet wirklich an uns vorbei. Der Klang der Farben ist tief und ruhig, von einem Klima, das die krasse Wirklichkeit malerisch mildernd umströmt und uns mit wunderbaren menschlichen und geistigen Werten erfüllt. Das Bild ist aus dem barocken Erbe der Rubens, Poussin, Fragonard entworfen, aber der Strom der dekorativen Bewegung hat sich unter der Einwirkung des Klassizismus beruhigt, plastisch verfestigt, daß die Figuren der Virgil und Dante reliefartig verbunden

sind, sich vom Grund kaum ablösen, auch im farbigen Ausgleich von Rot, Blau und Braun eine einige Gruppe bilden. Wie bei allen großen Malern genügen die Namen der Farben nicht, um die Tonwerte der Bilder zu bezeichnen, denn Delacroix schuf für jedes Bild einen neuen malerischen Ausdruck, und er ist im Wandel der Farben so reich wie die Musik an Tonarten. Eines seiner Paradoxa lautete: «Die Vereinigung des Stils von Michelangelo mit dem von Velasquez müßte etwas Merkwürdiges ergeben», womit angedeutet war, daß der Künstler die große Figurenbewegung mit der tonigen Stillebenmalerei verbinden wollte.

Das nächste große Bild, im Salon 1824 gezeigt, wurde durch die Nachricht angeregt, daß die Türken die griechische Bevölkerung der Insel Chios niedergemetzelt oder gefangen weggeführt hätten. Delacroix verfolgte die Kämpfe der Griechen mit Leidenschaft und mitfühlender Anteilnahme. Seine große Leinwand stellt eine Gruppe von Gefangenen, eine heroische Matrone, eine tote Mutter, an deren Brust noch ein Kind Nahrung sucht, und einen türkischen Reiter dar, der Frauen an sein Pferd gefesselt hat. Dahinter öffnet sich der weite Raum der Insel. Nachdem Delacroix die Ausstellung Constable gesehen hatte, übergang er die Insellandschaft noch einmal, um die Farben aufzulockern. Deutlich wird auch in diesem Bilde sichtbar, wie der Maler Figur und Raum, Perfektion der Nähe und Einheit der Ferne zu vereinigen suchte. Vor diesem Massaker von Chios äußerte der Klassizist Gérard, daß hier ein bedeutender Maler im Aufgehen begriffen sei, daß er aber über Dächer hinwegschreite.

Dann erschien 1827 das phantastisch chaotische Bild «Der Tod des Sardanapal» nach der Dichtung von Byron, von dessen Lyrik und Phantasie Delacroix hingerissen war. Die Sympathie des Malers für den Dichter beruhte wohl auf dem gemeinsamen keltischen Ursprung ihrer Naturen, denn Delacroix war im Gallischen nicht weniger verwurzelt als im Lateinischen. Was in ihm romantisch war, gründete in seinem keltischen Temperament. Der orientalische Despot liegt auf seinem Prunkbett, in einer wilden Orgie werden alle seine Schätze um ihn aufgetürmt, werden Speise und Trank herbeigetragen, führt ein prächtiger Neger das Schlachtroß vor den Herrscher, werden diesem die Frauen des Harems nochmals gezeigt, bevor die im Hintergrund schon lodernden Flammen die Menschen, die Pracht, das ganze Schloß in Bälde vernichten werden. Das Bild gibt eine überbordende Diagonalkomposition ohne bestimmbareren Raum und Rahmen wieder, entstanden aus zahlreichen Zeichnungen, Skizzen und Entwürfen, aber dann wie aus einer plötzlichen Eingebung hingemalt.

Das hellste Licht liegt auf dem König, es nuanciert sich in den Akten und verliert sich in dem rotgoldenen, graudunklen Grund. Wunderbar sind die Akte gemalt. Sonst sind diese im Werke Delacroix' eher selten. Wie ein Geschmeide ist die Frau mit dem Papagei von kostbaren, schimmernden Farben

umgeben. Wie in Erinnerung an Boucher und Fragonard und eine Vorwegnahme Courbets erscheinen die unter besonnten, grünen Bäumen badenden Türkinnen in dem Bild von 1854, das aus Amerika in die Ausstellung gelangte.

Der Zeichner

«Das Erste und Wichtigste in der Malerei sind die Konturen», betonte der Maler schon 1824, «eine Linie allein sei allerdings ohne Bedeutung, es müsse eine zweite dazukommen, um ihr Ausdruck zu geben». Gerade Linien sind zu vermeiden, denn in der Natur existieren sie nicht. Delacroix bedauerte, daß man auf der Akademie die Objekte genau abzeichne, statt sie durch eine intuitive Strichführung neu zu erfinden. Das Mechanische in der Kunst war notwendig, aber es sollte nie Selbstzweck werden. Der Künstler sieht, was die Laien nicht sehen, weil seine Augen anders organisiert sind, aber er sollte nur das ganz Besondere, Einzigartige in der Natur festhalten. Delacroix forderte, daß «der Keim der fertigen Werke schon in den ersten Strichen des Entwurfes enthalten sei». Zeichnen hieß für ihn Erfinden.

Wohl noch nie waren die Zeichnungen des Malers in dieser Vollständigkeit zu sehen, wie jetzt in den Ausstellungen im Louvre, im Cabinet des Estampes, an der Rue de Furstenberg und in Bordeaux. Sie umfassen Bleistiftzeichnungen, Kreidestudien, Blätter in Pastell, Feder, Sepia und Aquarell. Lilien und Tulpen werden in zartem Aquarell wiedergegeben, die Wolken am Himmel, die Wellen des Meeres in durchsichtiger, aber kräftiger Schönheit erfaßt. Für alle Bilder sind Skizzen und Studien vorhanden, und sie hängen in der Ausstellung oft bei den Originalen, so daß die Entstehung der Bilder Stufe um Stufe verfolgt werden kann. Delacroix zeichnete mit dem Bildhauer Barye im Jardin des Plantes die wilden Tiere, er zeichnete in Ställen und auf den Rennplätzen Pferde und studierte wie Leonardo da Vinci ihre Anatomie, er zeichnete 1855 in Straßburg die Figuren des Münsters, die ihm am ersten Tag steif vorkamen, aber am zweiten sehr gefielen. Ein kleines Blatt zeigt «Chopin und George Sand» im Profil, in Aquarell sind bunte Pantoffeln und Kinderschühchen festgehalten, Reihen von Studien gelten Kostümen, Waffen, Sätteln und ihren Details. Immer wieder erscheinen auch Löwen und Tiger, ruhend, kämpfend, mit aufgerissenen Mäulern fauchend und brüllend. Delacroix zwang den Dingen nicht eine bestimmte Form auf wie Ingres, sondern er hörte auf ihre innere Stimme und gestaltete ihr Bild aus dem Ursprung ihres Lebens.

Zum Gebiet der Zeichnung gehören auch die Lithographien des Malers. Wie für das Aquarell zeigte er für diese neue Technik großes Interesse. Schon vor seinem Londoner Aufenthalt zeichnete er Macbeth mit den Hexen, die dem König im Widerschein des dampfenden Kessels als gespenstisch häßliche Megären erscheinen. Durch die Faustübersetzung des Schweizers Albert Stapfer

lernte Delacroix die Dichtung Goethes kennen, auch kamen ihm die Stiche zum Faust von Peter Cornelius zu Gesicht und vollends inspirierte ihn der Darsteller des Mephisto in einer Faustoper in London zur Gestaltung der Faustszenen. Er begann 1826 mit dieser Arbeit, und 1828 erschien eine Prachtausgabe der Übersetzung Stapfers mit den Lithographien Delacroix'. Goethe, der einige Blätter schon 1826 sah, sah sich von dem französischen Romantiker in seinen eigensten Ideen übertroffen. Auch heute noch erfährt man am eindrucksvollsten durch Delacroix, wie erdgeisthaft, leidenschaftlich romantisch und tief realistisch der Faust zu lesen ist. Im Jahre 1846 malte der Künstler nochmals ein Gretchen in der Kirche und 1848 den in der nächtlichen Gasse sterbenden, seine verzweifelte Schwester verfluchenden Valentin. Im Hintergrund steigt eine steile Treppe zu der mondbeschienenen Kathedrale empor, auf der Mephisto und Faust entfliehen. Die Faustlithographien erregten durch die Realistik der Figuren und die zwielichtig magische Atmosphäre der Szenen mehr Schrecken als Gefallen. Auch die spätern Hamlet-Lithographien des Künstlers fanden kein aufnahmebereites Publikum. In den 1850er Jahren entwarf Delacroix einige Szenen zum Götz von Berlichingen für den Holzschnitt und für die Lithographie. Als er 1862 aufgefordert wurde, zum zweiten Teil des Faust Illustrationen zu zeichnen, lehnte er ab, weil das Werk in Frankreich zu wenig bekannt sei, ihn auch literarisch, abgesehen von einigen besonderen Szenen, nicht interessiere. Er konnte nicht arbeiten, wenn er vom Stoff nicht in Erregung versetzt wurde «wie eine Schlange in der Hand einer Pythonissa».

Marokko

Das wichtigste äußere Ereignis im Leben Delacroix' war seine Reise nach Marokko, die er im ersten Halbjahr 1832 als Begleiter einer diplomatischen Mission unternehmen konnte. Sie führte von Toulon zur See nach Tanger und von dort über Land nach der Hauptstadt. Das Leben des Volkes machte ihm einen tiefen Eindruck, die Antike war darin Wirklichkeit geblieben, freilich nicht die Antike der Schulbücher, sondern die aus der Natur geborene Harmonie von biologischer und seelisch-geistiger Existenz des Menschen. Noch im Jahre 1850 schrieb der Künstler, der «wahre Mensch sei der Wilde, der allein mit der Natur, wie sie ist, in Übereinstimmung lebe», der gleich den Pflanzen und Tieren zur Erde gehöre. Wie fielen die rosigen Helden Davids und Guérins ab gegenüber den sonnenverbrannten, kraftvollen Gestalten Marokkos. Auch die Juden fand Delacroix bewundernswürdig; als er 1841 sein Bild von einer jüdischen Hochzeit in Marokko ausstellte, beschrieb er im Katalog ausführlich den Ritus der Feier. «Die Gäste bleiben im Hof des Hauses, sitzen den Mauern entlang und schauen der Tänzerin zu.»

Vor der Rückreise fuhr Delacroix von Tanger für ein paar Wochen nach

Sevilla und Madrid, er fand, daß sich das spanische Leben kaum vom arabischen unterscheide, sah sich überall von Goyas umgeben. Über Algier ging die Fahrt zurück nach Toulon, wo die Gesellschaft wegen der Cholera in Quarantäne warten mußte. Paris, wo er im Juli wieder eintraf, erschien ihm öde, und nur die Arbeit konnte ihm den Übergang erleichtern. In Marokko hatte er in Wochen so intensiv gelebt wie in Paris kaum in Jahren.

Der Sinn für das naturgegebene und zugleich abenteuerliche Leben der Ferne, durch «Paul et Virginie» und Chateaubriand erweckt, war durch die Dichtung Byrons neu entzündet worden. Die Maler fuhren nach dem Orient, um in die farbigen und romantischen Phantasien von «1000 und einer Nacht» unterzutauchen. Frankreich nahm Tunis und Algier in Besitz, der Delacroix-Nachfolger Fromentin machte die Darstellung afrikanischer Landschaften und Sitten zum Hauptthema seiner Malerei.

Delacroix zeichnete in Marokko ununterbrochen und bedauerte nur, daß er seine Beobachtungen nur zu Hause festhalten konnte, da es streng verboten war, auf den Straßen zu zeichnen. Die Bilder aus dem fremden Land blieben in ihm haften, und bis zu seinem Lebensende malte er arabische Szenen von Reiterkämpfen, Piraten, Jagden und Idyllen aus dem Familienleben, arabischen Komödianten und von den Convulsionären von Tanger, die durch die Straßen ziehen oder ekstatisch aus den Stadttoren hervorbrechen. Gerade die späten Bilder, wie vom Scheich, der seine Bauern aufsucht und sich Gaben reichen läßt, von den Pferden in der Schwemme oder von einem wilden Kampf vor einer Festung gehören zu seinen meisterlichsten Werken aus der marokkanischen Welt.

In einem großen Bild in Toulouse malte er die feierliche Audienz des Königs von Marokko vor den gewaltigen Mauern der Stadt, aber Auftritte ohne Bewegung konnten seinen malerischen Sinn nur wenig anregen. Den größten Gegensatz bilden die wilden Tiere, Löwen und Tiger, die Menschen, Pferde, Ziegen, Krokodile zerfleischen, und besonders die grausam wilden Löwenjagden, in denen Wut und Zorn der Bestien die Farben zu Flammen aufreizen, daß selbst Rubens übertroffen erscheint, dessen Löwenjagd der Maler kopiert hatte. Besonders großartig die Löwenjagd aus Chicago in der schäumenden Glut des Geschehens oder eine Skizze in brennendem Gold und Blutrot.

In Algier konnte Delacroix ein arabisches Haus besuchen, und daraus ergab sich das schöne Bild der «Frauen von Algier», das er 1849 in dunklerer Tonart wiederholte. In der Kostbarkeit der Farben und in der spannungsvollen Verhaltenheit und Stille ist dieses Bild eines der geheimnisvollsten Innenraumbilder des 19. Jahrhunderts, und höchstens im «Balkon» von Manet wurde diese Höhe eines Raum- und Sittenbildes nochmals erreicht.

In allen Malereien aus Marokko bildet die Landschaft nicht Bühne oder Hintergrund, sondern mitlebend und mitleidend umgibt sie die Handlung mit atmender Weite und mit einer Fülle von farbiger Schwingung.

Heute wird man den Dekorationen, die Delacroix im Auftrag des Staates und besonders auf das Eingreifen des Ministers Thiers hin auszuführen hatte, mehr Verständnis entgegenbringen als vor einem halben Jahrhundert, als das ganze Interesse sich unter dem impressionistischen Fluidum auf das Leinwandbild konzentrierte. Die Unternehmungen Delacroix' standen im Zusammenhang mit den Fresken der Cornelius, Schnorr von Carolsfeld, Schwind und Böcklin in Deutschland und mit den Wandmalereien der Watts und Burne-Jones in England als ein Zeugnis, daß das romantische 19. Jahrhundert aus seinem pathetischen Nacherleben der Vergangenheit den monumentalen und dekorativen Raumschmuck als eine Hauptaufgabe der Kunst betrachtete. Delacroix ging in seinen Entwürfen auf den Stil der Primaticcio und Rosso in Fontainebleau zurück, er folgte den Traditionen der Rubens und Le Brun und fand eine neue Synthese der Veronese und Tintoretto in Venedig und der Carracci in Rom. In seinem Gesamtwerk nehmen die Dekorationen einen sehr breiten Raum ein, und sie kosteten ihn lange, fruchtbare Jahre der künstlerischen Erfindung und einer mühsamen Ausführung, wenn ihm auch in Lasalle-Bordes und Boulanger tüchtige Helfer zur Seite standen. Ausmaß und Fülle der inhaltlichen und artistischen Einfälle sind bei der Betrachtung kaum zu erschöpfen, und einzigartig bleibt, wie der Künstler das Gleichmaß des Ganzen mit der stets funkenden Phantasie der Einzelmotive zu vereinigen wußte.

Zuerst konnte Delacroix im Palais Bourbon, der Chambre des Députés, den Salon du Roi in den Feldern zwischen und über den Fenstern mit allegorischen Figuren der Gerechtigkeit, der Industrie, der Landwirtschaft bemalen. Die größere Aufgabe betraf die Bibliothek, wo Delacroix die fünf Kuppeln mit je vier Zwickeln und die Halbkuppeln an beiden Enden mit mythologischen Allegorien zur Philosophie, Theologie, Naturwissenschaft, Kunst und Poesie, mit Orpheus, der den Menschen die Kultur brachte, und mit Attila, der sie zerstörte, bedeckte und dabei ebenso die Weite seiner geistig gelehrten Bildung wie seine Fähigkeit zur künstlerischen Variation bewies.

Gleich nach Vollendung dieser Malereien erhielt Delacroix den Auftrag, die Kuppel der Bibliothek im Senat, im Palais Luxembourg, zu bemalen, wo Rubens einst die Galerie mit seinen dramatisch farbigen Szenen aus dem Leben Heinrichs IV. und der Maria de Medici geschmückt hatte. Die Kuppel wurde von Delacroix dem Rand entlang mit den Gruppen von berühmten Griechen und Römern, von Orpheus und dem heroischen Zeitalter und von Homer, der Dante im Elysium empfängt, bemalt, wo er seine Apotheose der griechisch-römischen Antike in neuer Fassung wiederholte.

Das Deckenbild, das Delacroix im Rathaus ausführte und das im März 1854 zur Besichtigung freigegeben wurde, stellte Cybele, Ceres und Pax im Gegen-

satz zum feindlichen Mars dar, während in den Halbbogen rings um den Saal die Taten des Herkules skizziert waren. Diese Dekorationen gingen beim Brand des Rathauses am 24. Mai 1871 mit den Malereien von Ingres und andern Künstlern zugrunde, als im Palais de Justice auch das Bild «Justinian als Gesetzgeber» zerstört wurde, von dem eine Skizze in der Ausstellung zu sehen war.

Seit 1849 arbeitete Delacroix auch am Plafond in der Louvre-Galerie der Catharina de Medici, wo sich seine Malerei gegenüber der üppig barocken Dekoration in Plastik, Gold und Farbe behaupten sollte. In einer großartig malerischen Vision stellte er den Sieg Apollons über die Pythonschlange dar, und er entwarf im Kontrast von Licht und Dunkel, Sonne und Wasser in kühnsten Umrissen und Verkürzungen den Kampf des Geistes gegen die Mächte des Dunkels, entflammt von jener *Vis poetica*, die er an Rubens so sehr bewunderte.

Der Plan zur Bemalung der Chapelle des Anges in der schönen Kirche St. Sulpice ging auf die Jahre 1846 und 1849 zurück, aber erst 1856 begann die Arbeit, und erst auf den 29. Juni 1861 erging die Einladung zur Besichtigung der vollendeten Fresken. Der Künstler erlebte die Enttäuschung, daß keine Vertreter des Staates, der Stadt und der Akademie erschienen, dafür aber wurde sein Werk von den Malern um so enthusiastischer bewundert. An der Decke stürzt der Erzengel Michael den aufrührerischen Luzifer in die Tiefe, Michael, mit den regelmäßig ausgebreiteten Flügeln, die Lanze senkrecht in die Tiefe stoßend, ist beinahe heraldisch streng gezeichnet.

Der Maler wollte zuerst an den beiden Wänden Kreuztragung und Grablegung darstellen, wie er sie in den herrlichen Kompositionen in Paris und Bordeaux gemalt hat, zog dann aber das Thema der Engel vor. Auf der linken Wand kämpft Jakob wie Herkules mit Antäus mit dem Engel, der seinen Ansturm ohne Mühe abwehrt. Jakob, nur mit Schurz und Löwenfell bekleidet, hat Kleider, Waffen, Schild und Köcher abgeworfen, sie liegen zur Rechten zu einem Stilleben vereinigt, das an sich schon ein malerisches Wunder darstellt. Die Herde, von Kamelen und Reitern angetrieben, zieht hinter den gewaltigen Bäumen in die Tiefe und verliert sich in der Felsschlucht, aus der ein Wasser hervorfließt und die Szene umsäumt. In dieser großen Baumlandschaft ist das Ganze von einem packenden Rhythmus durchströmt und jeder einzelne Strich malerisch sinnlich durchglüht.

Die Bestrafung des Tempelräubers Heliodor auf der rechten Seite der Kapelle kann sich mit dem Vorbild Raffaels, wo der reitende Engel wie ein Lichtblitz erscheint, nicht ganz messen. Delacroix belebte die ungünstige Wandfläche durch eine orientalische Tempelarchitektur mit den Treppenperspektiven nach unten und nach oben. Wirkungsvoller als der Reiter sind die Engel, die sich mit ihren Ruten in correesker Verkürzung auf den Räuber stürzen und die ihre Entsprechung in den Frauengestalten auf der Treppe und den klagenden Priestern finden. In beiden Fresken läßt Delacroix uns unmittelbar

an den Ereignissen teilnehmen, ohne diese nach Art der Klassizisten szenisch vom Betrachter zu trennen.

Geschichte

Natur und Geschichte waren die Mythen, die das romantische 19. Jahrhundert in Dichtung, Malerei und Musik neu erweckte, die Natur als ewig werdende und sich auflösende Schöpfung, als Wunder der Farben, des Lichtes und der Wandlung und die Geschichte als Schicksal und Tragik des Menschen. Wie aus den Epen der realistische Geschichtsroman der Scott, Dumas, Dahn entstand, so aus der biblischen und mythologischen Figurenkomposition das Historienbild, das genährt von Patriotismus und Nationalismus die Ereignisse der vaterländischen Vergangenheit in bühnenhaften Kostümszenen darstellte.

Auch für Delacroix war das Geschehen der Gegenwart wie der alten Zeiten ein Erlebnis, das seine Phantasie und seine farbige Gestaltung zu höchsten Leistungen anspannte. Schon das Massaker von Chios war ein Geschichtsbild, und in einer seiner rührendsten Gestalten malte Delacroix die jugendliche Griechenland, die als bleiche, mondscheinhafte Figur auf den Ruinen von Missolonghi trauert. In das zeitgenössische Leben Frankreichs griff er bei der Revolution von 1830 ein mit dem Bild der «Freiheit, die das Volk auf die Barrikaden führt». Es gibt keine zweite Darstellung eines Zeiterignisses, das wie diese Freiheit Züge des Mythischen an sich trägt. Bei Anlaß der zweiten Revolution wurde in diesem Bild die erste von 1789 verherrlicht. Das Bild, mit Begeisterung aufgenommen, verschwand nach der Revolution aus dem Luxembourg, und erst unter Napoleon III. trat es wieder an die Öffentlichkeit. Delacroix freute sich am meisten auf die Wiederentfaltung der von den Bourbonen unterdrückten Trikolore, denn er war nach Alexandre Dumas «un fanatique de l'empire». Damals, um 1830, entstanden auch die Bilder von Mirabeau und Boissy d'Anglas aus dem Konvent.

Delacroix war ein großer Verehrer der Antike, aber nur zwei Bilder widmete er der römischen Geschichte, die Gerechtigkeit Trajans, der seinen Kriegszug unterbricht, um zuerst für eine Witwe Recht zu sprechen, und den Tod Marc Aurels, der sterbend den Freunden seinen mißratenen Sohn Commodus empfiehlt. Beide Kompositionen von großem Format sind im Stil der alten Akademie gehalten, aber auch hier stellte der Künstler keine Bühnenszenen, sondern das unmittelbare Geschehen dar. Nur wo er von einer menschlichen Handlung oder Duldung innerlichst ergriffen war, belebte sich seine farbige Gestaltung zu einem gegenwärtigen Ausdruck.

Aus der Vergangenheit Frankreichs malte Delacroix 1830 die Schlacht von Poitiers, wo im Jahre 1356 der König Johann der Gute von den Engländern gefangen genommen wurde, und 1837 die Schlacht von Taillebourg, in der

Ludwig der Heilige am 21. Juli 1242 im Kampf um die Brücke über die Engländer siegte. Der König im blauen, lilienbesetzten Mantel, ragt auf seinem glänzend weißen Pferd über die Kämpfenden und Fallenden hoch hinaus als ein idealer Held inmitten des verbissen streitenden, mit äußerstem Realismus charakterisierten Fußvolkes. Noch eindrucksvoller, besonders durch die weiträumige, düster melancholische Winterlandschaft, ist die Darstellung der Schlacht von Nancy, in der 1477 Karl der Kühne von Burgund das Leben verlor. Der Herzog klettert auf seinem Rappen aus dem Wasser an Land und wird dabei von einem Ritter in reicher Rüstung mit der Lanze erstochen. Im Mittelgrund stoßen die feindlichen Massen aufeinander, angeführt von Berittenen mit wehenden Fahnen. Die eigentlichen Akzente erhält die Darstellung durch die dramatisch rhythmisierten Umrisse der Pferde.

Von nicht weniger tiefem Geschichtspessimismus sind die Bilder von der Auffindung des Königs Rodrigo, der in der Schlacht bei Jerez 711 durch den Sieg der Araber den Tod fand und von den Kreuzfahrern in Konstantinopel, die in der Ausstellung in Sichtweite nebeneinander hängen. Die kreuzfahrenden Franzosen eroberten 1204 Konstantinopel, plünderten die Stadt und behandelten die Bevölkerung aufs grausamste. In dem 1841 entstandenen Bild hält eine Reitergruppe auf der Höhe über der Stadt vor einem hilfefeulenden Vater, vor Toten und Beraubten an, nicht als stolze Sieger, sondern wie von müder Trauer und Scham erfüllt. Delacroix sah in der Geschichte nicht merkwürdige oder glänzende Ereignisse; für ihn, den Romantiker, war alles Geschehen menschliches Leiden, das er mit tiefem Mitgefühl betrachtete. War das Malen etwas anderes als ein Mitleiden mit allem Leben, allem organischen Wachsen, Vergehen, Strömen, Verfließen? Himmel und Erde umgaben aber zuletzt die Schrecken des Geschehens mit dem Zauber ihrer Farben und ihrer Beleuchtung.

Religiöses

In seinen religiösen Bildern hielt sich Delacroix mit Bedacht an Veronese, Rubens und Rembrandt, in den Kreuzigungen auch an Prudhon, aber alles erkennbar Entlehnte wurde bei ihm durch den farbigen Vortrag zum persönlichen Besitz. Nur in der frühen Madonna für das Dorf Orcemont von 1819 folgte er Raffael. Der Kreuzigung von 1835 schlossen sich bis 1853 weitere Darstellungen an mit veränderter Komposition, mit und ohne Nebenfiguren und einmal auch mit einer am Fuße des Kreuzes hingestreckten, verzweifelt betenden Magdalena in leuchtendem Rot. Im Jahre 1836 malte Delacroix den von Frauen betreuten toten Sebastian mit dessen ungewohnt gespreizten Beinen in großen Figuren. Die Einzelheiten verraten überall die eigenwillige Erfindung, auch wo das Ganze Konventionelles wiederholt. Wo die Leiche des hl. Stephan

weggetragen wird, wischt eine knieende Frau das Blut des Gesteinigten von den Stufen.

Das Gebet am Ölberg von 1827 ist in der Ausstellung in besserem Licht zu sehen als in der Kapelle in St. Paul-St. Louis; Christus in orangefarbenem Mantel sitzt zurückgelehnt vor einer gelblichen Wolke mit drei Engeln. Ein kleiner Ölberg aus Amsterdam zeigt Christus ohne Jünger und ohne Engel auf der Erde liegend und ringend. In Emaus bricht Christus stehend das Brot, die Jünger haben ihn aber noch nicht erkannt, zur Rechten kommt eine Magd die Treppe herunter, das religiöse Ereignis wird dadurch rembrandtisch ins Sittenbildliche abgeschwächt. Unvergleichlich in der Poesie des Naiven ist die grüne Landschaft mit der Matrone Anna, die die kindliche Maria unterrichtet.

Mehrmals wiederholte Delacroix die Beweinung und Grablegung Christi in kleinem und großem Format, einmal mit dem knieenden Johannes in rotem Mantel, der die Dornenkrone klagend in den Händen hält. Aus diesen Vorstufen ging die bedeutende Grablegung in tiefer Grotte hervor, die mit der Kreuztragung ursprünglich für St. Sulpice gedacht war. Neben den lyrischen Legenden vom Guten Samariter, der büßenden Magdalena, dem heiligen Georg, dem Tobias mit dem Engel steigerte sich die Darstellung des Malers in den vier Bildern vom See Genezareth von 1853 nochmals zu furioser Dramatik. Der große Bewunderer des Meeres Delacroix fühlte sich durch den Kontrast des in Schlaf versunkenen Christus und der aufgeregten, mit den Segeln und Wogen kämpfenden Jünger zu leidenschaftlicher Erfindung angeregt, darin Wolken, Wasser und Schicksal zu heldischem Gesang vereinigend.

Dichtung

Man könne drei Tage ohne Brot leben, schrieb Baudelaire in seinem Salonbericht von 1846, aber ohne Poesie nie. Die romantische Epoche war in einem Maße von dichterischer Empfindung, poetischer Erhebung durchtränkt, wie es heute kaum mehr vorstellbar erscheint. Dichtung, Musik und Malerei waren Evokationen, die die Seele der Künstler und der Laien erweckten und erschütterten. Delacroix lebte in der Dichtung der Dante, Ariost, Tasso, Shakespeare, Goethe und Byron, er malte ihre Gestalten und Szenen, aber seine Bilder waren keine Illustrationen zum Text, sondern Umschreibungen der poetischen Situationen. Delacroix war Dichter in seiner malerischen Phantasie, seiner künstlerischen Sinnlichkeit, der Energie und der Gestaltung und der lyrischen Belebung der Farbe, die uns umfängt wie ein Hauch aus Orplid.

Das einzig Reale im Leben seien die Illusionen, schrieb Delacroix in Übereinstimmung mit Leopardi schon 1822. Der Maler schlürfte wie der Anakreon Poussins dauernd vom Wein der Inspiration. In der Sekunde lag die Entschei-

dung. «Wer nicht fähig sei, einen aus dem vierten Stock fallenden Menschen im Sturz zu skizzieren, ehe er auf dem Boden aufschlage, würde nie eine Komposition entwerfen können.» Daher die rigorose Ablehnung des Fertigen, der kleinlichen Nachahmung in der Kunst. Den Realismus nannte Delacroix den Antipoden der Malerei.

Alle Bilder von Delacroix sind dichterisch belebt, die Blumen, weil sie in ihren Farben aufblühen und weil jede in ihrem eigensten Wesen erfaßt ist, die Akte, weil sie ein inneres Leuchten und die Erinnerung an Tizian, Rubens und Fragonard aufweisen, und gesamthaft sind auch alle mythologischen Erfindungen der großen Dekorationen hochpoetisch, die Muse des Hesiod wie die chaldäischen Hirten oder Ovid bei den Skythen und wieder jene Skizzen zu den vier Jahreszeiten, die als Dekoration für Straßburg bestimmt waren. Die Medea ist in Paris und in Bordeaux in mehreren kleinern Fassungen und in dem großen Bild aus Lille vertreten, immer als das Raubtier, das, seine Jungen flüchtend, die Felsenwüste durchstreift, im Tiefsten verwirrt die eigene Brut töten wird, von Delacroix wie nur von Euripides verstanden. Die Romantik war zugleich emotionell und depressiv.

Von den Anregungen, die der Maler durch Goethe empfing, war schon die Rede. Wenn Delacroix die Mischung des Tragischen und Komischen bei Shakespeare manchmal als ungehörige Konzession an die Galerie empfand, folgte er dem Dichter doch in alle Tiefen seelischer Leiden, Irrungen und Triebe, wenn er den Ball der Capuletti und das Liebespaar Romeo und Julia oder mehrmals Hamlet mit dem Totengräber auf dem Friedhof, den Tod des Polonius mit der klagenden, grünlichen Königin im Hintergrund, die Verstoßung der Ophelia und deren Leiche im Wasser, Desdemona ihren Vater anflehend und Othello in ihr Gemach schleichend malte. Diese Bilder sind aus dem Worte des Dichters, nicht aus Theatererinnerungen entstanden, sie geben weniger die Szenen als durch das Medium der Farbe deren seelische Spannung und poetische Stimmung wieder.

Aus Ariost malte der Künstler die Begegnung der Marphisa, aus Tasso das pastorale Bild der Herminie bei den Hirten und die Errettung der Olinth und Sophronia vom Scheiterhaufen durch Chlorinda, ein Bild, das vom Glanz, von der dichterischen Wehmut Tassos wunderbar durchdrungen, vor kurzem von der Münchner Pinakothek erworben wurde. Das durch Byrons Gedicht von 1817 angeregte Bild von Tasso unter den Irren fehlt leider in der Ausstellung. Delacroix stand von Anfang an ganz im Banne des ihm wahlverwandten britischen Dichters. Er malte den leidenschaftlichen Kampf der Giaurs mit Pascha, den Tod des Lara, die Braut von Abydos, den Gefangenen von Chillon, die Hinrichtung des Marino Faliero und die Verurteilung des jüngern Foscari durch seinen Vater, den Dogen Foscari, und alle diese Bilder sind von byronischer Dramatik, Melancholie und Bitternis erfüllt. Aus des Dichters Don Juan stellte er das auf dem endlosen Meer treibende Boot der Schiffbrüchigen dar,

die täglich das Los ziehen, wer sich als Nächster zur Rettung der andern dem Tode opfern muß. Der Ausdruck der schreckenserfüllten Gesichter der erschöpften Schiffbrüchigen erlöscht in der Trostlosigkeit des ewig gleichen, dunklen Meeres. Eine einmalige, unvergleichliche Meeresdeutung ist hier aus dem Pinsel des Romantikers hervorgegangen.

In zwei Fassungen, wie Delacroix überhaupt fast jedes Thema mehrmals abwandelte, ist die Darstellung aus Walter Scotts *Ivanhoe* in die Ausstellung gelangt, mit dem Raub der Rebekka aus der brennenden Burg, eine ritterlich mittelalterliche Szene von Frauenraub, die im dramatischen Ton mit den Kampfszenen aus Marokko zusammenstimmt. Neben allen diesen Erinnerungen aus Dichtung, Geschichte, Religion und arabischer Welt malte der Künstler immer auch Bildnisse, Porträts von Verwandten und Freunden, von Chopin und George Sand und auch von sich selbst. Er fand das Porträtmalen mühsam, weil hier die Bewegung fehlte, doch blieb er als Beobachter und als Psychologe seinen Modellen nichts schuldig. In dem Selbstbildnis von 1830 erscheint er in eleganter Tenue, mit schwarzem, gelocktem Haar, die Augen sinnend, brennend, scharfblickend, der Mund voller Leben, gewisse träumerische Züge von hellster Intelligenz durchwirkt. Spätere Bildnisse zeigen den männlichen Kopf zu einem Charakter vermauert, hinter dessen Verslossenheit und Stolz das heiße Herz, die zarte Empfindung und die unermüdlich tätige Phantasie kaum mehr spürbar werden.

Karl Philipp Moritz

ZUR NEUAUSGABE SEINER ÄSTHETISCHEN SCHRIFTEN

MARTIN STERN

Anfang Dezember 1788 wurde in Goethes Haus zu Weimar der heimkehrende Romfahrer Karl Philipp Moritz liebevoll aufgenommen und bis Ende Januar beherbergt. Goethe hatte an Frau von Stein schon zwei Jahre zuvor aus Italien geschrieben: «Er ist wie ein jüngerer Bruder von mir, von derselben Art, nur da vom Schicksal verwahrlost und beschädigt, wo ich begünstigt und vorgezogen bin.» Ein beachtenswertes Zeugnis!