

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 67 (1987)
Heft: 6

Artikel: Eugène Delacroix : Dichtung und Malerei : Bemerkungen zu einigen Tagebuchnotizen, im Hinblick auf die Ausstellung im Kunsthaus Zürich
Autor: Guignard, Elise
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-164442>

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: 16.04.2026

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

Elise Guignard

Eugène Delacroix – Dichtung und Malerei

Bemerkungen zu einigen Tagebuchnotizen, im Hinblick auf die Ausstellung im Kunsthaus Zürich¹

Am 22. Juni 1863 notiert Delacroix in sein Skizzenheft: *«Le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'œil. Ce n'est pas à dire qu'il n'y faut pas de la raison: c'est comme les beaux vers, toute la raison du monde ne les empêchent pas d'être mauvais, s'ils choquent l'oreille.»* Sieben Wochen später, am 13. August, ist Delacroix fünfundsechzigjährig gestorben. Die Notiz ist als letzte Eintragung ins grosse dreibändige Tagebuch² aufgenommen worden.

Die beiden Sätze sind keine epochale Theorie, sie könnten auch von einer Reihe anderer Autoren stammen. Warum denn das Zitat? Es enthält Kernworte, die sich im Journal vom ersten Datum, dem 3. September 1822, bis zum Ende wiederholen, es verweist auf die Verwandtschaft von Malerei und Dichtung und auf das Verhältnis von sinnlichem Erlebnis und rationaler Komponente im Kunstwerk. Bildende Kunst und Literatur und bedingt ebenfalls die Musik verbinden sich in Delacroix' Schaffen und Denken in stimulierender Abhängigkeit. Aus dem Tagebuch und aus dem *Ceuvrekatalog* ist zu ersehen, welche Stoffe den Maler interessieren; denn von der Jugend bis ins Alter kommentiert er seine Lektüre; vom Oktober 1824 bis September 1847 gibt es allerdings wegen der grossen öffentlichen Arbeiten, die alle seine Kräfte beanspruchen, keine Eintragungen. Dem *Werkkatalog* ist zu entnehmen, dass die Mehrzahl der Bildtitel literarische Motive sind. Falls man noch historische Sujets und Allegorien dazuzählt, so wird der Anteil anderer Stoffe wie Porträt, allgemeine Figurendarstellungen, Tierszenen oder sogar Stilleben gering.

Als Oberbegriff, der das breite Spektrum von Delacroix' Lektüre charakterisiert, eignet sich *«Weltliteratur»*. Als Delacroix neunundzwanzig Jahre alt war, ist der Begriff von Goethe geprägt worden, und was zu jener Zeit darunter verstanden wurde, das vermag die Liste der Werke zu veranschaulichen, mit denen sich Delacroix lesend und illustrierend beschäftigt hat. Mit der Antike und dem Alten und Neuen Testament, mit der italienischen Renaissance und der französischen Klassik, mit den Autoren der Aufklärung wie Diderot und Voltaire setzt er sich genau so auseinander wie mit Shakespeare, mit Walter Scott, mit Lord Byron. Dank dem «welt-

literarischen» Vermittlergeist, der um die vorletzte Jahrhundertwende herrschte, waren ihm auch deutsche Klassik und Romantik nicht fremd. Die abendländische Dichtung war dem Maler ein unerschöpflicher Fundus an Bildvorwürfen. «*Um ein Sujet zu finden . . . brauche ich bloss ein Buch zu öffnen; es gibt welche, die mich nie enttäuschen . . . Dante, Lamartine, Byron, Michelangelo*», notiert er am 11. April 1842, und vierunddreissig Jahre später schreibt er im Journal, er habe die Kommentare von Lamartine zur Ilias gelesen und bemerkt dazu: «*Cette lecture réveille en moi l'admiration de tout ce qui ressemble à Homère, entre autres de Shakespeare, du Dante*».

Vor der erstaunlichen Menge und Vielfalt des Lesestoffes stellt sich die Frage nach der Art der Motive, die die bildnerische Phantasie des Malers anregen, und nach der Besonderheit der Gestalten, die er in seine Form- und Farbsprache übersetzt. Und ausserdem: Wie textnah ist die Übertragung von einem Medium ins andere? Ich greife zwei Dichter heraus, denen nichts Gemeinsames eignet, deren Namen jedoch von den ersten bis zu den letzten Tagebuchseiten erwähnt werden. Falls sich in den bildnerischen Umsetzungen ihrer Werke Verwandtes oder irgendwie Übereinstimmendes findet, so darf mindestens die Hypothese gewagt werden, diese Bilder manifestieren einen allgemeiner geltenden Umwandlungsprozess. Es gibt zwar auffällig wenig Illustrationen zur Göttlichen Komödie; die kunstvolle Komposition und Rhythmus und Klang der Sprache haben den Maler derart beeindruckt, dass er das Werk sein Leben lang gleichsam umkreist und sich gescheut hat, Einzelszenen herauszuholen und in seinen individuellen Bereich zu versetzen, sie mit seiner eigenen Problematik zu verbinden. Als junger Mensch begegnet er der Dichtung noch naiv, völlig frei und offen, ohne Hemmung vor der Grossartigkeit des Ganzen. Intuitiv wählt er ein Thema zur Darstellung, welches sowohl für sein eigenes, erst im Entstehen begriffene Œuvre als auch für die damals fünfhundert Jahre alte *Divina Commedia* so viel Bedeutsames enthält, dass es für beide als Keimzelle bezeichnet werden kann. Das 1822 entstandene Bild heisst «*Dante und Vergil in der Unterwelt*» oder «*Die Dantebärke*».

Dante und sein Führer Vergil sind auf ihrem Gang durch die Unterwelt zu einer kritischen Stelle gelangt, nämlich an die Schwelle von der oberen zur untern Hölle. Die ersten fünf, die oberen Höllenkreise, dort, wo diejenigen zum ewigen Tod verurteilt sind, die im Leben ausschliesslich ihren Trieben gefrönt haben, haben die zwei Wanderer ohne störende Hindernisse durchschritten. Im Achten Gesang sind sie auf der Fahrt zum sechsten Höllenkreis. Hier beginnt das Reich des Urbösen, hier sind die Erzbösen, die sich ihrer Bosheit bewusst sind und sie im Leben willentlich ausgelebt haben. In zwei Gesängen führt der Dichter mit eindrücklichen Metaphern die prinzipielle Scheidung durch zwischen triebhaft sündiger und



Abbildung 1: Eugène Delacroix, *La Barque de Dante*, 1822. Öl auf Leinwand, 189 × 241,5 cm. Musée du Louvre.

absichtlich sündiger Tat. Die Dramatik des Achten Gesanges — der literarische Stoffe der Dantearke — ist ungeheuer; erst der Neunte bringt die Lösung. Dante und Vergil geraten als Individuen in eine existenzielle Krise. Vergils Hoffnungen sinken, sein Schützling verliert den Mut weiterzugehen. Es gilt, einen Kampf zu bestehen, aber beiden fehlen die Kräfte.

Wie nimmt der Maler die inhaltsschwere bildliche Sprache auf und überträgt sie in seine Vorstellungswelt? Nicht ein *«winzig kleines Schiff»*, wie es im Texte heisst, sondern eine kräftige Barke setzt Delacroix, die ganze Breite beanspruchend, auf die Leinwand. Dante und Vergil werden vom zornigen Phlegias, dem Fährmann, über den Styx, *«das tote Rinnsal»* zur Città di Dite, zum Eintritt in die untere Hölle gefahren. *«Hässlich zugerichtete, mit Schlamm bedeckte, wuterfüllte Schatten tauchen auf. Laute Schmerzensteine im Ohr und das Auge weit nach vorn gespannt»*, erreichen sie die Stadt Dis *«wie Flammen rot, gleich als wäre sie dem Feuer entstiegen»*. Delacroix fasst allein die Fahrt übers Wasser ins Auge. Von der Höllestadt mit den vielen hundert höhnisch grinsenden, auf den Mauern hokkenden Teufeln gibt er nur eine weit entfernte, gespenstische Silhouette an. Sein Interesse gilt der Verzweiflung der Verdammten. Nackte, nicht mit

Schlamm besudelte Gestalten drängen sich zur Barke, versuchen sogar, mit den Zähnen sich festzuhalten. Sie möchten den Kontakt mit *«einem, der da ohne Tod hinschreitet durch das Reich des toten Volkes»*. Aus weisserschäumenden, dunklen Wellen leuchten ihre muskulösen Leiber heraus. Zum wilden Gebaren der Nackten kontrastieren Dante im antikisierenden langen Gewand, Vergil in der roten Toga, den Dichterkrantz im Haar.

Die bildnerische Darstellung hat einen losen Zusammenhang mit der literarischen Vorlage. Delacroix gewichtet die Akzente anders und organisiert sie nach seiner subjektiven inneren Gesetzmässigkeit. Er berücksichtigt nicht die knappen Binnenerzählungen des Gesanges und keine anekdotischen Details, eher erfindet er neue oder tippt eine Episode an, ohne sie aber eindeutig zu kennzeichnen. Da ist beispielsweise jener Verdammte — es könnte Filippo Argenti sein — der über den hintern Bootsrand zu klettern versucht. Delacroix nennt ihn den *«besten Kopf meines Bildes»*, und noch im Jahre 1853 erinnert er sich daran, dass er ihn mit äusserster Schnelligkeit und Begeisterung gemalt habe, während ihm sein Freund die Verse vorlas, deren Klang und Rhythmus ihn *«elektrisierten»*.

Für Delacroix ist eine Dichtung ein geistig-sinnliches Erlebnis; er lässt das Werk als Ganzes auf sich wirken und merkt sich die dramatischen Höhepunkte, die Szenen, in denen die Protagonisten ihre grösste Aktivität zeigen. Der Achte Gesang *«elektrisierte»* den Maler, wühlte ihn im Innersten auf, stimulierte dermassen stark seine Schaffenslust, dass er sich dreissig Jahre später noch an die Wirkung erinnert. Die Überquerung des Styx eignet sich zur Bilddarstellung. Fahrten übers Wasser sind seit alters her als Metaphern verstanden worden. Delacroix hat das Motiv, *«Schiffe in stürmischen Wellen»*, oft gestaltet, es ist immer, ungeachtet des jeweiligen Titels, als Symbol für das Schicksal des Menschen zu betrachten. Das Hauptthema des Achten Gesangs ist jedoch nicht die ereignisreiche Fahrt, sondern die Problematik des Bösen, nämlich wie schon erwähnt, die Unterscheidung zwischen willentlich und triebhaft Bösem. Vermutlich ist sich Delacroix dessen nicht bewusst geworden, im Tagebuch jedenfalls äussert er sich nicht in diesem Sinn. Hingegen hat ihn die Not der beiden Wanderer erschüttert. In ihre kritische Lage fühlte er sich ein. Dante und Vergil geraten an eine Grenze ihres Willens; Vergils Macht im Jenseits ist am Ende. Ohne göttliche Einwirkung kommen sie nicht weiter. Die zwei erleben zum ersten Male ihre Beschränkung. Diese Thematik, auch wenn sie ein Leser nur ahnt, verleiht dem Canto die unheimliche, die *«elektrisierende»* Spannung.

So oft wir versuchen, das immense Œuvre von Delacroix zu überschauen, während jedes Ausstellungsbesuches oder auch bloss beim Durchblättern seiner Zeichnungen, stellen wir fest, dass immer wieder Grenzsituationen des Menschenlebens ihn beschäftigen. Siegen oder



Abbildung 2: Eugène Delacroix, Skizze zu «Sardanapal».

Unterliegen — es drängt ihn, diese lapidaren Gegensätze bildnerisch zu formulieren. Er malt den Menschen, das Tier, die Kreatur, die sich wehrt gegen den Tod, die sich aufbäumt. Kämpfer, Überlegene und Sterbende, Leidende und Tote stellt er dar. Ja, er inszeniert eigentliche Tötungsorgien. Ich verweise auf das grosse Gemälde «*Der Tod des Sardanapal*» von 1827. Die Bildidee entstammt dem romantischen Drama des Zeitgenossen Byron. Die Dichtung inspirierte Delacroix nach seinen eigenen Worten zu einem Massaker. Sklaven erstechen die schönen, nackten Haremsmädchen. Sardanapal, der assyrische Herrscher, thront auf seinem Prunkbett über der äusserst turbulenten Szene. In Byrons Versen ist dazu keine direkte Entsprechung zu finden. Im Drama stirbt Sardanapal auf dem Scheiterhaufen, den er sich, nachdem seine Lage im Kampf um den Thron aussichtslos geworden war, im eigenen Palast hat aufschichten lassen. Die Lieblingssklavin, eine Griechin, entzündet den Scheiterhaufen und geht mit ihrem Gebieter in den Tod.

Delacroix zeigt Sardanapal, überspitzt gesagt, als sadistischen Lüstling. Der Dichter hingegen inszeniert seinem Helden den einzig ihm würdigen Tod. Wohl ergibt sich Sardanapal der Sinnenlust nach orientalischer Manier, aber in Krieg und Gefahr ist er weder ein Weichling noch ein Feigling, und erst in der schicksalshaften Ausweglosigkeit verlässt er im selbstgewählten Feuertod die «Bühne des Lebens». Delacroix verzeichnet den Charakter des Königs, er entstellt das Ende des Helden; der Schluss und die Grundidee der Dichtung sind verändert. Der Maler beabsichtigte

jedoch keineswegs, den Text zu entstellen, ihm ging es darum, eine Gesamtschau zu geben. Die fünf Akte sollen in *einem* Bild in faszinierend orientalischer Atmosphäre anschaulich werden. Orient heisst in Delacroix' Sprache: Vehemenz von Kampflust und Liebeslust, töten und lieben in einem Rausch. Er malt Sardanapal auf rotsamtem, seidigschimmerndem Lager, wie er, den Kopf in die Hand gestützt, dem Eunuchen zuschaut, der am Fussende einer jungen Frau den Dolch in die Brust stösst. Eine andere, halb entblösste Frau lehnt ihren Kopf hingebungsvoll an des Königs Unterschenkel. Das Prunkbett, die Bilddiagonale markierend, und die beiden Zweiergruppen, die eine in gelöster, gelassener Haltung, die andere in grausig-schöner Mordgebärde sind die Hauptakzente der Komposition. In ihrem Umfeld wälzt sich ein schwer durchschaubarer Knäuel von Menschen- und Tierkörpern, von Gegenständen und Architekturfragmenten aller Art.

Delacroix tendiert nach einer Synthese von schwelgerischer Sinnlichkeit und Brutalität, von weiblicher, sanfter Schönheit und animalisch Wildem. Das Bild gibt die Summe aller Szenen wider; das Drama erscheint so als einzige grossartige Vorbereitung zum Sterben des Sardanapal. Der assyrische König herrscht auch über seinen eigenen Tod. Der ideelle Gehalt und die formale Struktur dieses Bildes manifestieren nicht allein Delacroix' eigenwillige Interpretation der literarischen Vorlage, sondern sie geben darüber hinaus einen Fingerzeig auf die Doppelnatur des Malers. In seinen Schriften und in seiner Malerei kommt immer beides zum Ausdruck, sowohl der Wille zur Klarheit und Übersicht, als auch völlige, leidenschaftliche Hingabe. Seiner Lebtag ringt er in seinem Werk um den Ausgleich; als junger Mann äussert er: «*Ce qu'il y a de plus réel en moi, ce sont ces illusions que je crée avec ma peinture. Le reste est un sable mouvant.*» Diese Illusionen, die er schuf, die gründen immer wieder in Lektüreerlebnissen. Byron und Shakespeare seien die stärksten Anreger, weil jener sich oft in schwülstigen Schilderungen ergehe und dieser voll überraschender Einfälle sei, notiert der Fünfzigjährige und fügt bei, klassische Dichtung eigne sich weniger zur Illustration, da sei das Sprach- und Sinngefüge derart dicht, dass solchen Werken nichts zu entnehmen sei, worüber der Maler dann selber verfügen dürfe.

Der leidenschaftliche Byron hat in Delacroix einen «*insatiable désir de produire*» geweckt. Kein anderer Dichter hat seine Schaffenslust derart überborden lassen. Von diesem Engländer habe er gelernt, gesteht der Maler noch in seiner Spätzeit, im Jahre 1857, dass es ohne Kühnheit keine Schönheit gebe. «*Il faut presque être hors de soi, amens, pour être tout ce qu'on peut être.*» Im Zeichen Byrons schaffen, ist ein Sich-Berauschen an Wort und Bild, ist ein Fest für die Sinne — «*une fête pour l'œil*». Im Zeichen Dantes schaffen, heisst: Disziplin. Innere Sammlung. «*Recueille-toi . . . et ne*

pense qu'au Dante.» «*Recueillement*» ist kein «*fête pour l'œil*», sondern Besinnung.

«*Pense à Dante. Relis-le.*» Eine Aufforderung an sich selbst; Sätze dieser Art finden sich periodisch im Tagebuch. Dantes Werk bleibt ein Massstab. Delacroix hat begriffen, dass die Göttliche Komödie nur darum ihre überzeitliche Gültigkeit behält, weil der gewaltige Stoff bis ins Detail durchgestaltet ist. Der Maler gibt keine Analyse der *Divina Commedia*; er erfasst intuitiv die geniale Durchdringung von Form und Gehalt, das was wir heute das Poetische nennen. «*C'est cela que j'ai toujours rêvé sans le définir. Sois en peinture précisément cela!*» Die Vereinigung von Raison und Imagination — in Dantes Werk sah oder ahnte er sie verwirklicht.

Die alles durchpulsende Raison, die klare fassliche Struktur bewunderte der Maler in der klassischen französischen Tragödie, in den Schriften Diderots, im Denken Voltaires. In Shakespeares Dramen, in Goethes Faust auch, in Byrons Szenen spürt er eine Einbildungskraft, die er seiner eigenen eng verwandt empfindet. Eine Imagination, die sich im Grenzenlosen, im Viel- und Reichgestaltigen, in sprunghaften Veränderungen entfaltet. Auf der Leinwand ist sie wahrzunehmen in flackernden, über die Flächen eilenden Farbläufen, in kühner überraschender Lichtführung, in der expressiven Figurengestalt. Solch leidenschaftlichem Malergestus entsprechen die Duelle, die Kriegsdarstellungen, die Massaker. Wenn wir diese Bilder die eigentlichen Kampfbilder nennen, so sind die meisten übrigen Werke Delacroix' als uneigentliche Kampfbilder zu bezeichnen; denn Auseinandersetzung, Ausspielen von Gegensätzen ist das lebenslange und lebensbestimmende Grundthema.

Die vielfigurigen Kompositionen lassen eine mehr oder weniger ähnliche Anlage erkennen. Oft ist ein einzelner oder eine kleine Figurengruppe von einer Menschenmenge abgesetzt; sie wirkt einer bewegten oder einer statischen Masse entgegen, sie ist allgemein: Orientierungshalt. Die dominante Gestalt fesselt als erste das Auge des Betrachters. Sie verkörpert die zentrale Aktion, von da aus soll die Gesamtszene erfasst werden. Der Betrachter wird aktiviert, mitzustreiten, mitzuleiden im dramatischen Geschehen, das sich auf dem Bilde ereignet, einzugreifen in den Dialog, der da stattfindet. Ich erinnere an die «*Dantebarke*» auf dem dunkeln Styx mit den verzweifelt herandrängenden Verdammten — in grossartiger Gegenbewegung die beiden aufrechten Dichtergestalten. Es wäre zum Vergleich heranzuziehen das in schäumenden Wogen treibende, überfüllte «*Schiff des Don Juan*»; auch hier: eine einzige, gelassen dasitzende, ruhige Gestalt. Und es wären zu vergleichen die verschiedenen Fassungen von «*Christus auf dem See Genezareth*». Das Boot in den wilden Wellen und Christus schlafend inmitten der aufgeregten Insassen.

Aus dem Tagebuch erfahren wir, wie intensiv sich Delacroix mit der

Organisation der Bildfläche, seien es Leinwände, oder seien es Wände in sakralen oder profanen Gebäuden beschäftigt hat. Michelangelo und Rubens sind die meistgenannten Vorbilder. Andererseits verraten seine Notizen, wie sehr er sich beim Malen vergessen konnte, wie auf einmal klar Geplantes von impulsiven Form- und Farbvariationen verdrängt wurde. Das Eruptive und das Geplante, das sinnlich Rauschhafte und die Raison in Einklang zu bringen, innerhalb diesem Spannungsbogen entwickelt sich Delacroix' Leben und Werk vom Anfang bis zum Ende. Der Leitsatz zieht durchs ganze Journal: «*Il faut combattre ou crever. Dimicandum!*» Ebenso oft und ebenso eindringlich kehrt der Begriff «Imagination» wieder. Zum Kämpfen, zum Arbeiten kann man sich aufraffen; aber die Imagination lässt sich nicht erzwingen. Imagination bedeutet gemeinhin Einbildungs- oder Vorstellungskraft oder Phantasie. Delacroix versteht darunter noch mehr, er meint nicht nur die Eingebung der guten Bildidee, sondern auch die Gnade des guten Gelingens. «*Dimicandum*» muss daher heissen: es ist zu kämpfen, es ist zu arbeiten, bis das entstehende Werk einen Zustand erreicht, da sich das Gelingen auf einmal ergibt, auf einmal das Fest fürs Auge da ist.

¹ Kunsthaus Zürich, 5. Juni bis 23. August 1987: Eugène Delacroix (1798–1863), Gemälde, Zeichnungen, Graphik. Victor Hugo (1802–1885), Zeichnungen. Organisation: Harald Szeemann. — ² Journal de

Eugène Delacroix. 3 Bände. Herausgegeben nach dem Originalmanuskript; Einführung und Anmerkungen von André Joubin. Librairie Plon, Paris 1932.

**Tiger-Schibe,
gäbig, guet
u gschwind**

«**Sandwich**», die milde
...aus Emmentaler

«**Toast extra**», die rezente
...aus Gruyère, Appenzeller
und Emmentaler

«**Delicrem**», die rahmige
...besonders leicht schmelzend



Schmelzkäsespezialitäten Langnau i.E.

tigerkäseag