

Stefan Lüddemann

Eugène Delacroix

Die Freiheit führt das Volk

1830

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Die ewige Revolte: Ein Bild lässt uns nicht los

Die Frau geht voran: Was sehen wir auf dem Bild?

Drei glorreiche Tage: Der historische Hintergrund

Spaziergänger der Revolution: Eugène Delacroix in seiner
Zeit

Mona Lisa mit der Trikolore: Das Bild und seine Geschichte

Literatur

Über den Autor

Impressum

Vorwort

Die Freiheit bricht sich Bahn – in drei heißen Julitagen des Jahres 1830 und auf jenem Bild, das Eugène Delacroix nach den revolutionären Ereignissen im gleichen Jahr malt. Das Motiv der Frau, die mit der im Wind des Fortschritts flatternden Trikolore über Barrikaden schreitet, hat sich fest im kollektiven Bildgedächtnis verankert. Das Gemälde von Delacroix ist heute das Symbol einer Revolte, die niemals endet. Dieses Bild wird gefeiert und zitiert. Es gehört zu den wichtigsten Kunstwerken des Pariser Louvre und es befeuert die Fantasie politischer Akteure bis in unsere Gegenwart. „Die Freiheit führt das Volk“ wird von Graffiti-Künstlern ebenso zitiert wie von Aktivisten der Proteste der sogenannten Gelbwesten im Frankreich unserer Tage. Wer das monumentale Gemälde näher betrachtet, entdeckt, wie genau der Maler seine Wirkung berechnet hat. Wer genauer hinschaut, sieht aber auch, dass Eugène Delacroix die revolutionären Bewegungen seiner Zeit nicht nur positiv gesehen hat. Hat der Maler sein berühmtes Bild am Ende sogar selbst eher kritisch gesehen?

Die ewige Revolte: Ein Bild lässt uns nicht los

Der 14. Juli soll ein heißer Tag gewesen sein. Die Moderatoren des Mittagmagazins von ARD und ZDF verweisen beim Wetterbericht am Ende der aktuellen Nachrichten am 14. Juli 2020 auf die große französische Revolution. Am 14. Juli 1789 soll sich der Sturm auf die Bastille vor 231 Jahren unter lastender Hitze abgespielt haben. Auf dem Screen hinter den Moderatoren blendet die Fernsehregie ein Bild ein, das den meteorologischen Verweis auf das historische Ereignis deutlich machen soll. Der Fernsehzuschauer sieht eine hoch aufgeregte Frauengestalt, die mit der rechten Hand die Trikolore schwenkt und mit ihrer linken Hand ein Gewehr mit aufgepflanztem Bajonett umklammert. Ein Bild wie eine Botschaft, ein Bild, das das kollektive Bildgedächtnis aufschließt. Irgendwie und irgendwo habe ich dieses Bild schon einmal gesehen: Das werden die meisten der Menschen gedacht haben, die dem Mittagmagazin am 14. Juli 2020 bis zu den Wetteraussichten gefolgt sind und dabei das eingeblendete Gemälde gesehen haben. Die triumphal aufragende Frauengestalt auf dem Bild trägt Schultern und Brüste frei. Das Kleid ist ihr von Schultern

gerutscht, es flattert, nur von einem hastig geknoteten Tuch gehalten, frei wie eine Fahne um ihren Körper. Aber darf dieses Motiv als Hinweis auf das warme Sommerwetter eines Tages der Revolution verstanden werden? Wollte der Maler wirklich das darstellen? Nein, natürlich nicht. Und wir sehen auf diesem Gemälde auch nicht den Sturm auf die Pariser Bastille, der sich am 14. Juli 1789 ereignet. Wir sehen hier den Barrikadenkampf jener anderen Revolution, der sich am 28. Juli 1830 zugetragen hat. Auch dieses Geschehen spielte sich in Paris ab, wieder an einem heißen Sommertag. Aber das Geschehen ist eben ein anderes, sein Kontext ohnehin. Rund vier Jahrzehnte sind seit der Großen Französischen Revolution vergangen. Auch die Ära Napoleons, der sich selbst zum Kaiser der Franzosen krönte, gehört zu dem Zeitpunkt, zu dem das Bild entsteht, schon der Vergangenheit an. Die Fernsehmacher haben sich also geirrt, als sie dieses berühmte Gemälde und den 14. Juli, den Nationalfeiertag der Franzosen, zusammenbrachten. Das ist inzwischen kein grober Irrtum mehr, weil das Gemälde „Die Freiheit führt das Volk“, das Eugène Delacroix 1830 gemalt hat, längst nicht mehr zuverlässig mit jenem historischen Ereignis verbunden wird, dem es seine Entstehung verdankt. Wer hat sich 1830 noch gleich gegen wen erhoben? Und warum eigentlich? Die Revolution von

1830 spielt im allgemeinen historischen Gedächtnis keine große Rolle mehr. Anlass, Gegenstand, Akteure, ihr Ausgang, all das scheint nur noch Historiker wirklich zu bewegen. Das Gemälde von Eugène Delacroix hätte mit dem Ereignis, dem es seinen Gegenstand verdankt, untergehen oder zumindest im Museumsmagazin verschwinden können. Genau das ist aber nicht passiert. „Die Freiheit führt das Volk“ – das ist kein Bild, das sich als Historienschinken abqualifizieren ließe, sondern ein Gemälde wie ein Energiestoß, obendrein ein Bild, das sich im kollektiven Bildgedächtnis festgesetzt hat – und das offenbar von Anfang an. Im Pariser Salon von 1831 waren rund 40 Gemälde ausgestellt, die die revolutionären Ereignisse des Vorjahres zum Gegenstand hatten. Aber nur das Bild von Delacroix hat sich schon damals jedem unauslöschlich in das Gedächtnis eingepägt, der es gesehen hat. Ob es daran lag, dass es eben nicht nur eine majestätisch aufragende Frauenfigur im Straßenkampf zeigt, sondern auch, wie Heinrich Heine in seiner Besprechung des Salons von 1831 schrieb, einen „großen Gedanken“, der die „gemeinen Leute (...) geadelt und geheiligt und die entschlafene Würde in ihren Seelen wieder aufgeweckt“ (Heine, S. 40) hat? Heute ist dieses Bild die Ikone einer Revolte, die niemals endet – und ein

Epochenbild vom Rang eines „Guernica“, Pablo Picassos großem Antikriegsbild von 1937. Delacroix' gemalter Geniestreich wirkt weiter als ansteckendes Fanal einer permanenten Erhebung. Von 1978 bis in die neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts zierte die mitreißende Frauenfigur die 100-Franc-Note Frankreichs. Und es wirkte wie ein Zeichen, als mit der Eröffnung der Zweigstelle des Louvre im nordfranzösischen Lens, im Louvre-Lens, am 4. Dezember 2012 auch „Die Freiheit führt das Volk“ gezeigt wurde. Zuletzt setzte Straßenkünstler Pascal Boyart (PBOY) zur Jahreswende 2018/2019 dem Protest der sogenannten Gelbwesten ein Denkmal, indem er sie in einem Wandbild nach dem Bildmuster von Delacroix verewigte. Einen blanken Busen hat die Frau mit der Trikolore dieses Mal allerdings nicht. Boyart bekleidete sie mit einem Trägertop, das den Oberkörper korrekt bedeckt.

Die Frau geht voran: Was sehen wir auf dem Bild?

Wir meinen das Geschrei zu hören und das Knallen der Musketenschüsse. Wir riechen den Pulverdampf, spüren die Wucht des Kampfes. Das mit 260 Zentimetern Höhe und 325 Zentimetern Breite monumental große Gemälde „Die Freiheit führt das Volk“, das sich heute im Pariser Louvre befindet, reißt den Betrachter mitten in jenen Moment des Barrikadenkampfes von 1830, in dem sich das Blatt zugunsten der Revolutionäre wendet. Die Dramatik dieses Augenblicks packt ebenso wie der Kontrast zwischen der Begeisterung der Freiheitskämpfer und dem schauderhaften Anblick der zu ihren Füßen aufgetürmten, zum Teil entkleideten Leichen ihrer Gegner. Sieg und Niederlage, Triumph und Tod – Eugène Delacroix hat diese extremen Gegensätze exakt in Bildzonen mit dem Verhältnis von zwei Dritteln zu einem Drittel aufgeteilt. Und das ist nicht der einzige Hinweis darauf, dass der Maler sein auf den ersten Blick so chaotisch bewegtes Bild exakt gebaut hat. Die empor gereckte Faust der Frau, die die Fahnenstange hält, liegt genau auf der senkrechten Mittelachse des Bildes. Zudem befindet sich der Kopf der das Gemälde beherrschenden Hauptfigur auf jener Linie, mit der die

Breite des Bildes nach der Regel des Goldenen Schnitts (Beim Goldenen Schnitt ist das Verhältnis des Ganzen zu seinem größeren Teil (auch Major genannt) dem Verhältnis des größeren zum kleineren Teil (dem Minor) gleich) zu teilen wäre. Mittelachse plus Goldener Schnitt: Mit diesen beiden klassischen Mitteln des proportionalen Bildaufbaus gibt Delacroix seinem Gemälde eine klare Grundstruktur, die das auf den ersten Blick unübersichtliche Gewoge der Figuren zusammenhält und obendrein noch den Gesetzen der Harmonie und Schönheit entspricht. Die triumphal erhobene Frauenfigur steht nicht nur im Zentrum des Bildes und erhöht über den anderen Figuren, sie wird auch noch durch Mittelachse und den Goldenen Schnitt zu jenem Zentrum gemacht, von dem aus sich das gesamte Bildgefüge strukturiert. Übrigens befindet sich auf der anderen von links aus gesehenen Linie des Goldenen Schnitts die Figur jenes Revolutionärs, der im Hintergrund einen Säbel über seinem Kopf schwingt. Den entscheidenden Hinweis auf die das Bild ordnende geometrische Grundfigur finden wir wieder ganz oben in der Bildmitte. Arm und Fahnenstange bilden einen Winkel. Von ihm aus strahlen die Schenkel eines großen Dreiecks aus, das die Grundfigur des Bildaufbaus bildet. Der eine Schenkel verläuft über die Flinte, die der Bürger mit dem

Zylinder in seinen Händen hält, in die linke untere Bildecke, der andere Schenkel weist über den erhobenen Arm der Frauenfigur durch die Figur des Knaben mit den zwei Pistolen in die rechte untere Bildecke. Die drei Köpfe dieser Figuren, der Frau mit der Fahne, des Mannes mit der Flinte, des Jungen mit den Pistolen bilden ebenso ein Dreieck wie die Köpfe der beiden gefallenen Soldaten links und rechts unten und des Verwundeten, der sich zu der die Fahne tragenden Frauenfigur aufrichtet. Der pyramidale Aufbau entspricht pompös auftrumpfenden Bildarchitekturen barocker Herrscherbilder. Er rückt die Trikolore in den zentralen Blickpunkt. Nicht nur in der Frauenfigur, auch in der flatternden Fahne sammeln sich die Energiebahnen der Bildkomposition. Bleu, blanc, rouge, Blau, Weiß und Rot: Dieser Farbakkord der Fahne wird zweimal zitiert – einmal in Jacke, Hemd und Schärpe des sich aufrichtenden Verwundeten und zum zweiten Mal in Uniformrock, Schulterstück und Schulterriemen des rechts unten zu sehenden gefallenen Soldaten. Auch diese drei Farbzonen fügen sich wiederum zu einem Dreieck – ein Effekt, der umso mehr ins Auge sticht, als das große Bild ansonsten von gedämpftem Braun und Beige sowie Schwarz beherrscht wird. Das Licht fällt von links oben in das Bild. Es sammelt sich um die Frauenfigur wie ein strahlender

Heiligenschein. Warum begeistert das Bild so sehr, dass man es, einmal gesehen, nicht mehr vergisst? Weil es mit den starken Kontrasten von Hell und Dunkel, Sieg und Niederlage, Leben und Tod den Betrachter herausfordernd unter Spannung setzt – und weil die Hauptfigur polarisiert. Bei der Präsentation des Gemäldes im Pariser Salon von 1831 lästerte ein Kritiker über die „Unanständigkeit der nackten Haut und sogar der Haare, die in der Achselhöhle sichtbar sind“ (Neret, S. 26). Heinrich Heine brachte die gleiche Beobachtung unnachahmlich viel kürzer und eleganter auf den Punkt. „Gassenvenus“ (Heine, S. 42): Mit dieser Wortfindung fokussierte Heinrich Heine jene Widersprüchlichkeit, mit der diese Figur die Gemüter erhitzt. Sie ist schön und gewöhnlich zugleich, heroisch und einfach im selben Augenblick. Heine verglich sie mit den „Schnellläuferinnen der Liebe (...), die des Abends auf den Boulevards herumschwärmen“ (Heine, S. 42) und erblickte in ihr zugleich die Freiheitsgöttin einer neuen Zeit. Göttin und Hure: Das sind die Pole jener extremen Spannung, unter denen diese Figur steht. Delacroix hat mit ihr eine Frau aus dem Volke genau getroffen, in ihr zugleich aber auch den Fortschritt der Geschichte und damit ein abstraktes Prinzip personifiziert. Sie ist Jederfrau und Idol zugleich. Delacroix lässt sie sich nicht ohne Hintersinn zu

ihren Mitstreitern umwenden. So erscheint ihr Kopf in jenem Profil, in dem auch die Kaiserköpfe auf den Münzen der römischen Antike wiedergegeben sind. Antike Vorbilder verleihen auch in anderer Hinsicht dieser Frauengestalt ihre erhabene Würde. 1820 war gerade die Venus von Milo in Griechenland entdeckt, nach Frankreich gebracht und alsbald im Louvre präsentiert worden. Delacroix, der im Louvre eifrige Studien trieb, kannte diese Marmorskulptur und damit auch jenen neuen Schönheitsbegriff, den sie stiftete. Aber so statuarisch diese Figur im Gemälde von Delacroix auch erscheint, so sehr ist alles an ihr zugleich Bewegung – die sekundenschnelle, entschlossene Geste, mit der sie die Fahne der Revolution erhebt, das flatternde Gewand, der Ausfallschritt, mit dem sie ihren kräftigen Fuß auf die Barrikade setzt und über die Körper der gefallenen Soldaten hinwegschreitet. Ihre Bewegung führt nicht nur über die gestürmte Barriere hinweg, sondern regelrecht aus dem Bild heraus und auf den Betrachter zu. Der Junge, der die beiden offenbar erbeuteten Pistolen schwingt, wirkt neben ihr ebenso verspielt und übermütig wie der Bürger mit dem Zylinder auf der anderen Seite zögernd und fast ein bisschen ängstlich aussieht. Die beiden Bewegungsimpulse der Nebenfiguren verstärken gerade durch ihre Kontrastwirkungen jene Energie, die die zentrale

Frauenfigur ausstrahlt. Alle Künstler, die das Gemälde von Delacroix zitiert oder parodiert haben, geben nicht nur die zentrale Frauenfigur, sondern auch die beiden Nebenfiguren wieder, weil sie begriffen haben, dass das Bildgefüge nur aus dieser Dreierheit seine unwiderstehliche Dynamik bezieht – und mit ihr genau jenen ikonischen Wiedererkennungswert, der dem Bild seine überzeitliche Prominenz und Gültigkeit verliehen hat. Der Kontrast aus geometrisch klarem Bildaufbau und gegenläufigen Bewegungsrichtungen der Figuren gibt dem Gemälde genau jene Energie und Prägnanz, die es zu jener Bildformel mit hohem Wiedererkennungswert werden ließ, die sich in nahezu allen kulturellen Kontexten bis heute zitieren lässt. Der Verweis auf das Ereignis der Revolution von 1830 ist darüber verblasst. Heute braucht das Bild sein Thema nicht mehr, um weiterhin als ewige Ikone einer nie endenden Revolte zu faszinieren. Wie sagte Eugène Delacroix selbst? „Ein Kunstwerk würde niemals veralten, wenn es allein das Gepräge einer wahren Empfindung trüge; die Sprache der Leidenschaften, die Bewegungen des Herzens sind immer dieselben“ (Delacroix, S. 115).

Drei glorreiche Tage: Der historische Hintergrund

Im Paris des Jahres 1830 spricht während dreier Tage im Juli eine andere Leidenschaft, die Leidenschaft für die Freiheit. An jenen drei Tagen vom 27. bis 29. Juli, die als „les trois glorieuses“ (die drei Glorreichen) in die Geschichte eingehen werden, verteidigen die Pariser die Freiheiten der Charte, der Verfassung, und zwingen die Bourbonen endgültig zur Abdankung. Als der deutsche Publizist Ludwig Börne zwei Monate später in Paris eintrifft, schreibt er begeistert über seine ersten Spaziergänge in der Kapitale: „Ich hätte die Stiefel ausziehen mögen; wahrlich, nur barfuß sollte man dieses heilige Pflaster betreten“ (Börne, S. 22). Dieser Ausspruch ist wörtlich im Sinn des revolutionären Kampfes zu verstehen: Die Pariser warfen Pflastersteine auf die Soldaten des Königs. Börnes Überschwang kennt in jenen Zeiten keine Grenze. „Gott segne dieses herrliche Volk und fülle ihm die goldenen Becher bis zum Rande mit dem süßesten Weine voll, bis es überströmt, bis es hinabfließt auf das Tischtuch, wo wir Fliegen herumkriechen und naschen“ (Börne, S. 22), schreibt er in seinem Brief vom 17. September 1830. Was war passiert? Die Revolution von 1830 liefert das Musterbeispiel für einen Herrscher, der

den Bogen überspannt. Karl X. ist der zweite König aus dem Geschlecht der Bourbonen, der nach der endgültigen Abdankung Napoleons 1815 Frankreich regiert. Wie schon Napoleon, der sich selbst zum Kaiser der Franzosen krönt, erkennen auch die beiden auf ihn folgenden Könige die grundsätzlichen Errungenschaften der Französischen Revolution von 1789 an. Dazu gehören nicht nur die Trennung von Staat und Kirche, sondern auch die Menschen- und Bürgerrechte. Die Verfassung jener Zeit der Restauration der Monarchie, erkennt dem Monarchen eine starke Stellung zu. Er ernennt die Minister und verfügt über besondere exekutive Vollmachten. Die Tendenz der neuen politischen Ordnung geht allerdings in Richtung einer konstitutionellen Monarchie, auch wenn das System noch nicht im eigentlichen Sinn parlamentarisch genannt werden kann. Ein Zensuswahlrecht schränkte die Zahl der Wahlberechtigten ohnehin erheblich ein. Ludwig XVIII, der erste der beiden Bourbonen, die zwischen 1815 und 1830 Frankreich regieren, ist der Bruder des 1793 von den Revolutionären hingerichteten Königs Ludwig XVI. Er geht von eher liberalen politischen Anschauungen aus, ist so klug und diplomatisch, das Land im Geist einer neuen Zeit zu regieren. Er stirbt aber schon 1824. Sein Bruder, Ludwig X., kommt an die Macht. Und dieser Monarch betreibt eine

Politik der streng monarchischen Reaktion. Er sieht sich unterstützt durch den Wahlsieg der konservativen Royalisten bei den Wahlen von 1824. Lässt sich das Rad der durch die Französische Revolution von 1789 grundsätzlich veränderten Geschichte zurückdrehen? Ludwig X. versucht es – und scheitert. Der Monarch schränkt nicht nur verbriefte Freiheiten ein und geht wieder zur Pressezensur über. Er beruft auch nach den Wahlen von 1827 einen Regierungschef, der nicht die Mehrheit des Parlaments hinter sich hat. Der Monarch verhilft dem extrem konservativen Fürst Jules Arman de Polignac an die Macht. Dieser Regierungschef gerät alsbald in grundsätzliche Konflikte mit dem Parlament. Der König greift ein, um die Macht der Regierung abzusichern. Ludwig X. erlässt fünf Erlasse, die eine Rückkehr in alte monarchische Zeiten signalisieren und dem Geist der Verfassung klar zuwiderlaufen. Ludwig X. hebt unter anderem die Pressefreiheit auf, löst die Deputiertenkammer auf. Er meint, sich damit genau jener Rechte zu bedienen, die ihm die Verfassung zubilligt. In Wirklichkeit aber trägt er dazu bei, die politische Situation gefährlich zuzuspitzen. „Dies ist kein Aufstand mehr, das ist eine Revolution“, sagt der Oberkommandierende der Truppen dem König am Morgen des 28. Juli 1830. Der König hält sich im Schloss von St.

Cloud unweit von Paris auf, während in der Hauptstadt der Konflikt gewaltsam explodiert. Verweigerte Freiheitsrechte, dazu Arbeitslosigkeit, Missernten und Preissteigerungen – all dies verbindet sich zu einem politisch gefährlichen Gemisch. Tausende Arbeiter und Bürger kämpfen auf den Barrikaden gegen die Truppen des Königs. Die Bevölkerung unterstützt die 8000 Kämpfer nach Kräften. Obendrein weigern sich viele Soldaten, auf die Bürger von Paris zu schießen. Am Ende der drei Tage der Revolution sind 1800 Menschen den Kämpfen zum Opfer gefallen. Die Macht des Monarchen ist gebrochen. Sein Nachfolger ist sein Vetter, der Fürst Louis-Philippe von Orléans. Er beruft sich nicht mehr auf das Gottesgnadentum, sondern gelobt Verfassungstreue und tritt sein Amt als „Bürgerkönig“ an. Auch seine Regierungszeit endet mit einer Revolution, jener von 1848.

Spaziergänger der Revolution: Eugène Delacroix in seiner Zeit

„Ich habe ein modernes Sujet gewählt, eine Barrikade und wenn ich schon nicht für das Vaterland gekämpft habe, so möchte ich doch wenigstens ein Bild malen“ (Slanina, S. 262): In einem Brief an seinen Bruder beschreibt Eugène Delacroix sehr genau seine Haltung zur Revolution von 1830. Er war selbst kein Kämpfer auf den Barrikaden. Gleicht der Maler nicht jenem Bürger mit Zylinder, der auf dem Gemälde zu sehen ist, und der sich eher an seinem Gewehr festzuhalten scheint, als dass er aktiv in das Geschehen eingreift? Die Bildfigur könnte ein Selbstporträt des Malers sein. Der Maler zeigt auf jeden Fall den korrekt gekleideten Bürger als Zauderer mitten in der wild vorwärtsdrängenden Menge. Schreckt er womöglich vor jener Gewalttat zurück, die im Kampf um die Freiheit der Preis der guten Sache ist? Eugène Delacroix stand seiner Zeit skeptisch gegenüber. Mit der großen Politik verbindet ihn allerdings eine Abkunft, über die immer wieder gerätselt wird. In den Biografien des Malers hält sich hartnäckig die Behauptung, der 1798 geborene Künstler sei ein illegitimer Sohn von Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord (1754–1838) gewesen. Talleyrand bestimmte als Außenminister,

der den Mächtigen der Revolution ebenso wie Napoleon diente, die Geschicke Frankreichs in turbulenter Zeit maßgebend mit. Forscher verweisen auf die physiognomische Ähnlichkeit beider Männer und auf die Tatsache, dass der nominelle Vater des Malers zeugungsunfähig gewesen sein soll. Zudem sei der junge Delacroix bei seinem Aufstieg von einem finanzkräftigen und politisch mächtigen, aber anonymen Gönner unterstützt worden, der Talleyrand gewesen sein soll. Der Künstler nimmt jedenfalls einen vorbildlichen Weg. Er absolviert seine Schulbildung am heutigen Lycée Louis-le-Grand in Paris, studiert an der Akademie, kopiert im Louvre. Schon 1822 wird sein erstes Gemälde für den Pariser Salon, die große jährliche Kunstausstellung angenommen. Mit dem Bild „Die Dantebärke“ ist Delacroix nicht nur erfolgreich, er beweist auch sofort sein Talent für großformatige, packende Darstellungen. Delacroix ist 32 Jahre alt, als er 1830 jenes Gemälde in Angriff nimmt, das ihm den Ruhm sichert, der auch in der Mediengesellschaft unserer Tage Bestand hat. Mit der Bildidee ist er nicht allein. Der Pariser Salon von 1831 zeigt Dutzende von Gemälden, die die gerade siegreich beendete Revolution als Sujet aufweisen. Das Motiv hat Konjunktur, schon deshalb, weil viele junge Künstler versuchen, im Interesse ihrer Laufbahn, mit der

neuen Zeit zu gehen. Auch Eugène Delacroix wird nicht ganz frei von diesem Gedanken gewesen sein. Als bloßer Karrierist wäre er dennoch unterschätzt. Delacroix begeistert sich für den Freiheitskampf der Griechen gegen das Osmanische Reich, eine Bewegung, die unter jungen Künstlern Europas begeisterte Zustimmung auslöst. Der englische Lyriker Lord Byron ist das Gesicht dieser kulturellen Strömung der Philhellenen. Der Dichter kämpft selbst auf der Seite der Griechen und stirbt 1824 im Rahmen der Kampfhandlungen von Mesolongi. Sein Opfertod wird umgehend mythisch verklärt. Eugène Delacroix ist begeisterter Leser der Gedichte Byrons und selbst Philhellene. In gleich zwei seiner besten Werke nimmt er Bezug auf die Freiheitskämpfe in Griechenland. 1824 entsteht das Gemälde „Das Massaker von Chios“ und 1826 jenes Bild, das auf das Revolutionsgemälde „Die Freiheit führt das Volk“ vorausweist: „Das sterbende Griechenland auf den Ruinen von Messolongi“. Der Maler zeigt auf diesem Gemälde keine Kämpfe, kein Schlachtgetümmel. Delacroix setzt stattdessen eine große Frauenfigur in griechischer Tracht in Szene, die auf Ruinentrümmern kniet und ihre Arme wie zur Klage ausbreitet. Zwischen den Steinen ragt der Arm eines Getöteten hervor, im Hintergrund ist ein osmanischer Krieger in Siegerpose zu sehen. Der Maler

kleidet die Trauer über die Niederlage der Griechen in die Gestalt einer allegorischen Figur. Diese Frauenfigur steht stellvertretend für ein Volk, ihre Körperhaltung für kollektive Trauer. Delacroix stellt uns diese Frauenfigur auf dem etwas über zwei Meter hohen Bild allerdings auch in monumentaler Größe vor Augen. Der Schmerz über die Niederlage gegen die Osmanen mag groß sein. Trotzdem duckt sich diese personifizierte Darstellung aller Griechen unter kein Joch. Die Frauenfigur wirkt würdevoll, sie ist sich ihres Körpers und seiner Präsenz bewusst. Sie müsste sich nur erheben, um ebenso majestätisch wie die Revolutionärin auf dem vier Jahre später entstandenen Monumentalwerk „Die Freiheit führt das Volk“ einer neuen, besseren Zeit entgegen zu stürmen. Delacroix hat für diese beiden Frauenfiguren an Vorbildern wie Peter Paul Rubens und vor allem Michelangelo Maß genommen. Monumentale Größe und leidenschaftlicher Ausdruck machen diese beiden Figuren zu Bildfindungen voll künstlerischer Originalität und ikonischer Kraft. Delacroix ist allerdings kein Byron, der sich selbst in das Kampfgetümmel wirft. Er spricht von sich als dem „harmlosen Spaziergänger“ der Revolution, der allerdings auch „die gleiche Chance, von einer Kugel erwischt zu werden“ (Laugée, S. 56) gehabt habe. Der Freiheitstaumel, der viele Künstler seiner Zeit erfasst, hält

bei ihm nicht lange vor. Die Revolution von 1830 erlebt der Maler nach Augenzeugenberichten aus sicherer Distanz. Ideen einer Volksregierung sind nicht seine Sache. „Ich habe rechtzeitig begriffen, wie unentbehrlich für einen Mann in meiner Lage ein gewisses Vermögen ist. (...) Die Würde, die Selbstachtung gehen nur mit einem gewissen Grad von Wohlstand zusammen“ (Delacroix, S. 136), schreibt der erfolgreiche Künstler am 4. Oktober 1854 in sein Tagebuch. Delacroix malt nur in seinen frühen Jahren engagiert die großen, alle Verhältnisse umwälzenden Ereignisse seiner Zeit. Später wendet er sich der überzeitlichen Welt der Literatur zu, begeistert sich für Shakespeares Dramen und Goethes „Faust“. „Ich habe keine Sympathie für die gegenwärtige Zeit; die Ideen, die meine Zeitgenossen begeistern, lassen mich absolut kalt; alle meine Neigungen gehören der Vergangenheit“ (Busch, S. 22), bekennt der Künstler später. Bei aller Begeisterung für Heinrich Heine – die Überzeugungen des deutschen Dichters teilte der Maler nicht. „Heilige Jubeltage von Paris! Ihr werdet ewig Zeugnis geben von dem Uradel der Menschen, der nie ganz zerstört werden kann“ (Heine, S. 40), feiert Heine vor dem Gemälde „Die Freiheit führet das Volk“ die, wie er es formulierte „Auferstehung der Völker“. Delacroix selbst sieht auch die Schattenseiten des Fortschritts. „Es liegt doch auf der Hand,

dass der Fortschritt, d. h. die fortschreitende Entwicklung der Dinge nach der guten wie der schlechten Seite hin, die Gesellschaft augenblicklich an den Rand des Abgrundes gebracht hat, wo sie vielleicht hineinstürzen kann, um einer vollständigen Barbarei Platz zu machen“ (Delacroix, S. 55). Diesen Zwiespalt jeden Fortschritts hat Delacroix auf seinem Gemälde auch dargestellt. Sicher, mit der Frau, die Trikolore und Gewehr hält und die Mütze der Jakobiner trägt, stürmen die Volksmassen der Freiheit wie einer neuen Zeit entgegen. Sie trampeln dabei allerdings auch über Leichen hinweg. Viele der Kämpfer sehen nicht wie hehre Götter einer neuen Zeit, sondern eher wie Mordgesellen aus, die Gewalt womöglich mehr lieben als die Freiheit. Die Revolution produziert einen unausweichlichen Widerspruch. In ihrem Namen werden Menschen geopfert. Der moralisch bessere Zustand der Freiheit wird mit Taten erkämpft, die auch den Frevel einschließen. Delacroix hat diese Epochenschwelle genau begriffen. „Die Revolution hat es zustande gebracht, unser Denken und Handeln auf materiellen Besitz und leiblichen Genuss zu fixieren. Sie hat jede Art von Glauben zerstört“ (Slanina, S. 264f.), bemerkt Delacroix später. Der Halt, den der Gottesglaube gegeben habe, sei nun durch abstrakte Begriffe wie Vernunft, Gleichheit und Recht ersetzt worden, kritisiert der Künstler

unverhohlen die Französische Revolution und schließt skeptisch: „Eine Vereinigung von Räubern regiert sich ebenso gut mit diesen Begriffen wie eine moralisch organisierte Gesellschaft“ (Slanina, S. 265).

Mona Lisa mit der Trikolore: Das Bild und seine Geschichte

So skeptisch Eugène Delacroix auch auf die Erfahrung der Revolution blicken mag – sein Gemälde avanciert schnell zum Epochenbild. Und zum heißen Eisen. Mit der Trikolore und der Jakobinermütze, die die beherrschende Frauenfigur trägt, scheint die revolutionäre Botschaft des Werkes klar zu sein. Entsprechend vorsichtig fassen es die politisch Mächtigen an. Louis-Philippe, der Bürgerkönig, kauft das monumentale Werk 1831 an, lässt es einige Monate im Palais du Luxembourg zeigen, und gibt es dann zunächst einmal an den Künstler zurück. Die weitere Ausstellungsgeschichte verläuft wechselhaft. 1848 ist „Die Freiheit führt das Volk“ zu sehen, auch auf der Weltausstellung von 1855 wird es in Paris gezeigt. Erst 1874 gelangt das Bild endgültig in den Louvre. Eugène Delacroix war offenbar nicht der Meinung, dass ihm ausgerechnet das Bild, mit dem sein Name bis heute nachhaltig verknüpft ist, Glück bringen würde. Als er sich 1849 um die Aufnahme in die Akademie bewirbt, fehlt die „Freiheit“ in der Liste jener Gemälde, mit denen sich der Maler um den Ehrenplatz im erlauchten Kreis bewirbt. Der Grund ist klar. „Die Freiheit führt das Volk“ erweist sich schnell als ein Gemälde, dessen

Ausstrahlung seinen zeitgeschichtlichen Anlass übertrifft. Seine wechselvolle Ausstellungsgeschichte zeigt, dass das Bild genehm war, wenn es darum ging, offiziell Freiheitsbotschaften zu illustrieren, dann aber auch schnell wieder von Herrschern wie dem 1873 verstorbenen Napoleon III. als gefährlich angesehen und aus dem Blickfeld verbannt wurde. Die Bildfindung von Eugène Delacroix verdankt ihre subversive Kraft der Mehrdeutigkeit ihrer Hauptfigur. Sie verkörpert die Frau aus dem Volk und steht zugleich für ein überzeitliches Prinzip. Ihr Element ist die Bewegung einer Revolte, die niemals endet. Freiheit wird nicht mit einer Revolution errungen, sie muss immer wieder neu erkämpft und gesichert werden. Gerade diese Botschaft geht von dem Gemälde aus. Heute genießt das majestätische Bild imperialen Status. Als das Bild 1999 für eine Ausstellung an das Nationalmuseum von Tokio ausgeliehen wird, reist es wie ein Staatsgast in einem eigens bereitgestellten Großraumflugzeug. In Tokio wird es hinter einer schützenden Glaswand gezeigt. Der Fotokünstler Thomas Struth hält die Situation in seinem Foto „National Museum of Art, Tokyo, 1999“ fest, das mit seinen Maßen von knapp 180 mal rund 277 Zentimetern knapp hinter den Abmessungen von Delacroix' Gemälde zurückbleibt. Struths Fotokunstwerk hat einen eigenen

Museumsrang. Gibt es einen besseren Beleg für die Fortwirkung eines Kunstwerkes als gerade eine solche Verwandlung in ein weiteres Kunstwerk? Vielleicht ja – mit der Parodie. In Michael Endes Klassiker „Der satanarchäolügenialkohöllische Wunschpunsch“ (1989) gibt es die Figur des „Bücher-Nörgele“. Regina Kehn hat diese Figur 2019 karikiert – als Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki, der wie die Frauenfigur auf dem Gemälde von Delacroix im Wortgewand vorwärts stürmt. Freiheit hat viele Facetten. Der Kampf für sie auch. So wie in dem Gemälde unten, auf dem für die Befreiung der Tiere geworben wird.

Literatur

Ludwig Börne: Briefe aus Paris. In: Ludwig Börne: Sämtliche Schriften. Bd. 3. Neu bearb. u. hrsg. v. Inge und Peter Rippmann. Dreieich, 1977

Günter Busch: Eugène Delacroix. Die Freiheit auf den Barrikaden, Stuttgart 1960

Eugène Delacroix: Eine Auswahl aus den Tagebüchern. Hrsg. v. Hans Platschek. Frankfurt am Main und Leipzig 1991

Rose-Marie u. Rainer Hagen: Eugène Delacroix. Ein Maler auf der Barrikade. „Der 28. Juli oder die Freiheit führt das Volk“, 1830. In: dies.: Meisterwerke im Detail. Von Rembrandt bis Rivera, Köln 2011, S. 544–551

Peter C. Hartmann: Geschichte Frankreichs. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart, München 2015

Heinrich Heine: Gemäldeausstellung in Paris 1831. In: Heinrich Heine: Sämtliche Schriften. Hrsg. v. Klaus Briegleb. Bd. 3. München 2005, S. 29–87.

Ernst Hinrichs (Hrsg.): Geschichte Frankreichs, Stuttgart 2014

Barthélémy Jobert: Eugène Delacroix: die Allianz der Künste. In: Eugène Delacroix. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Heidelberg. 2003, S. 39–50

Thierry Laugée: „So werde ich doch zumindest für das Vaterland malen“. Eugène Delacroix im Angesicht der Zeitgeschichte. In: Hans-Werner Schmidt (Hrsg.): Eugène Delacroix & Paul Delaroche. Geschichte als Sensation. Museum der Bildenden Künste Leipzig, 2015, S. 56–65

Stefan Lüddemann: Über die Barrikade der Freiheit entgegen. Gemälde von Eugène Delacroix prägte sich dem kollektiven Gedächtnis ein (Serie „Bilder und ihre Geschichte“) In: Neue Osnabrücker Zeitung, 30. Dezember 2015, S. 24

Gilles Néret: Eugène Delacroix. 1798–1863. Der König der Romantiker, Köln 1999

Arlette Sérullaz und Vincent Pomarède: Eugène Delacroix: La Liberté guidant le Peuple. Paris 2004

Sabine Slanina: Vom Ereignisbild zum Bild-Ereignis. „Die Freiheit führt das Volk auf den Barrikaden“ von Eugène Delacroix. In: Uwe Fleckner (Hrsg.): Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst. Berlin 2014, S. 253–265

Über den Autor

Stefan Lüddemann, geb. 1960 in Bremen, studierte Germanistik und Geschichte sowie Kunstgeschichte, Publizistik und Philosophie an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster und Kulturmanagement an der FernUniversität Hagen. Promotion 2003 an der FernUniversität Hagen. Stefan Lüddemann ist Kunst- und Literaturkritiker. Er leitet den Themenbereich Kultur & Service bei NOZ Medien/Neue Osnabrücker Zeitung und ist seit 1998 als Lehrbeauftragter an der Universität Osnabrück tätig. 2019 Berufung zum Honorarprofessor für Kulturjournalismus am Institut für Germanistik der Universität Osnabrück. Mitglied im P. E. N.

Ausgewählte Monographien: *Kunstkritik als Kommunikation* (2004); *Mit Kunst kommunizieren. Theorien, Strategien, Fallbeispiele* (2007); *Blockbuster. Ein Ausstellungsformat wird besichtigt* (2011); *Kulturjournalismus. Medien, Themen, Praktiken* (2015); *Einführung in die Bildhermeneutik. Methode und Beispielanalysen* (2016); *Kultur. Eine Einführung* (2019). Information: www.stefan-lueddemann.de

Impressum

Diese Veröffentlichung stellt keine Meinungsäußerung der Landeszentrale für politische Bildung Thüringen dar. Für inhaltliche Aussagen trägt der Autor die Verantwortung.

Landeszentrale für politische Bildung Thüringen
Regierungsstraße 73, 99084 Erfurt

www.lzt-thueringen.de

2020

Stefan Lüddemann

Eugène Delacroix

Die Freiheit führt das Volk

1830