

Johannes Grave

Freiheit?

*Eugène Delacroix,
die Revolution von 1830
und die Politik der Bilder*



Johannes Grave
Freiheit?

Ästhetik um 1800

begründet
von Reinhard Wegner
herausgegeben
von Johannes Grave und Sabine Schneider

Band 17

Johannes Grave

Freiheit?

Eugène Delacroix,
die Revolution von 1830 und
die Politik der Bilder



WALLSTEIN VERLAG

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG)
aus Mitteln des Gottfried Wilhelm Leibniz-Preises.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2024
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards,
unter Verwendung von: Eugène Delacroix: »Die Freiheit führt das Volk«
Lithos: SchwabScantechnik
ISBN(Print) 978-3-8353-5673-3
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-8693-8

Inhalt

I. Zeitfragen	7
II. Deutungsfragen	11
III. Die Julirevolution und ihre Darstellung durch Delacroix . .	18
IV. Soziale Typen und eine ›allégorie réelle‹	25
V. Bildeinheit und kompositorische Spannungen	32
VI. Die ›Freiheit‹ im Netz der Bilder	37
VII. Werkgenese: Von der Einheit zum Widerstreit	46
VIII. Ambivalente Anleihen	55
IX. Bildzeit und Betrachtungszeit	65
X. Unterbrechungen	72
XI. Ambivalenzen der Freiheiten	83
XII. Von der Darstellung der Freiheit zur Freiheit der Betrachter	94
XIII. Zur Aktualität eines sperrigen Bildes	100
XIV. Postscriptum: Im neuen Licht. Die jüngste Restaurierung des Bildes	104
 Abbildungen	 107
 Dank	 159
 Bildnachweis	 160

On parle toujours de la liberté; c'est le but avoué de toutes les révolutions, mais on ne dit pas ce que c'est que cette liberté. [...] La liberté politique est le grand mot auquel on sacrifie précisément, dans cet ordre d'idées, la plus réelle liberté.

Eugène Delacroix, 1861

I. Zeitfragen

Die Freiheit führt das Volk (Abb. 1)¹ traf bei den Zeitgenossen auf eine auffällig ambivalente Resonanz. Das in zahllosen Reproduktionen verbreitete Gemälde, das im deutschen Sprachraum unter diesem Titel bekannt geworden ist, brachte Eugène Delacroix viel Aufmerksamkeit, allerdings auch teils harsche Kritik ein, seitdem es im Salon des Jahres 1831, also nur wenige Monate nach der Julirevolution von 1830, erstmals präsentiert wurde. Zu den lobenden, ja begeisterten Reaktionen zählt ein längerer Abschnitt in der ausführlichen Salonkritik von Gustave Planche, die in Buchform erschien.² Der Literatur- und Kunstkritiker ging so weit, Delacroix' Gemälde als das schönste Werk im Salon zu bezeichnen, wengleich auch er die kritischen Stimmen nicht ignorieren konnte und einem Teil des Publikums mangelndes Verständnis für das Bild unterstellte. Um seine eigene Bewertung dennoch zu rechtfertigen, führte Planche eine bemerkenswerte Überlegung an:

»Es ist ganz einfach das schönste Bild des Salons; es ist ein Werk, das Bestand haben wird; aber um es ganz zu verstehen, um den ganzen Reichtum und alle Freiheiten der Ausführung zu würdigen, braucht man die gleiche Zeit und das gleiche Studium, wie um den *Don Giovanni* oder die *Semiramide* zu erfassen. Es ist weder dem Geist noch den Augen gegeben, durch Improvisation zu erfassen, was nicht im-

1 Grundlegende Informationen zum Gemälde und eine erste Orientierung über die Forschung bieten: Lee Johnson: *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue*, 6 Bde. Oxford 1981-1989, Bd. 1, S. 144-151, Nr. 144; Hélène Toussaint: *La liberté guidant le peuple de Delacroix* (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre). Paris 1982; Arlette Sérullaz und Vincent Pomarède: *Eugène Delacroix. La liberté guidant le peuple*. Paris 2004.

2 Gustave Planche: *Salon de 1831*. Paris 1831. – Zu Planche vgl. Pontus Grate: *Deux critiques d'art de l'époque romantique: Gustave Planche et Théophile Thoré*. Stockholm 1959; Marijke Jonker: *Gustave Planche, or The Romantic Side of Classicism*, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide* 1 (2002), Nr. 2. URL: <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn02/257-gustave-planche-or-the-romantic-side-of-classicism> (letzter Zugriff: 9. April 2022).

provisiert wurde, und auf Anhieb und wie im Spiel zu erraten, was der Künstler zeitaufwendig versucht oder gesucht hat.«³

Auf den ersten Blick scheint das Argument naheliegend: Publikum und Kritiker hatten sich schlichtweg nicht hinreichend lang und aufmerksam auf Delacroix' Gemälde eingelassen, um dessen Qualitäten erkennen und verstehen zu können. Allerdings zieht Planche Vergleiche, die – wenn man sie auch nur annähernd buchstäblich versteht – eher Fragen aufwerfen. Denn Mozarts Oper *Don Giovanni* (1787) mit einer Aufführungsdauer von über zweieinhalb Stunden sowie vor allem Giacomo Rossinis Opera seria *Semiramide* (1823), deren ungekürzte Aufführung gute vier Stunden in Anspruch nimmt, stecken einen Zeitrahmen ab, der selbst geübten und interessierten Kunstliebhabern für eine Bildbetrachtung außergewöhnlich erscheinen muss. Wollte Planche tatsächlich nahelegen, sich mehrere Stunden mit Delacroix' Bild zu befassen? Oder spielte er mit dem Verweis auf die beiden Opern bewusst auf zwei Handlungen an, in denen Verwechslungen und Verwicklungen zwischen Figuren sowie Fehleinschätzungen von Charakteren und Identitäten besondere Bedeutung zukommt,⁴ so dass sich die Betrachter von Delacroix' Bild dazu veranlasst sehen könnten, auch das dortige Personal und dessen Verhalten zu hinterfragen?

Halten wir uns zunächst allein an das Argument, das Planche selbst ausformuliert hat, also an die Idee, dass ein meisterhaftes Werk seinen Rezipienten viel Zeit abverlangt. Vor kaum einem Bild scheint diese Überlegung weniger nahezuliegen als vor Delacroix' Gemälde. Denn warum sollte ausgerechnet die Darstellung der Barrikade in all ihrer Momenthaftigkeit der heranstürmenden Freiheitskämpfer zu einer stundenlangen Betrachtung einladen? Müsste eine langwierige Beschäftigung

3 Planche: *Salon de 1831*, S. III f.: »C'est tout simplement le plus beau tableau du Salon; c'est une œuvre qui doit durer; mais pour la comprendre tout entière, pour apprécier toutes les richesses et toutes les franchises de l'exécution, il faut le même temps et la même étude que pour saisir le *D. Giovanni* ou la *Semiramide*. Il n'est pas donné à l'esprit ou aux yeux de saisir par improvisation ce qui n'a pas été improvisé, de deviner du premier coup, et comme en se jouant, ce que l'artiste a long-temps essayé ou cherché.«

4 In Mozarts Oper bleibt Don Giovannis Charakter für viele Beteiligte lange schwer durchschaubar; immer wieder gaukelt er falsche Tatsachen vor; zudem nötigt er Leporello zu Beginn des 2. Aktes, seine eigene Identität anzunehmen. In Rossinis *Semiramide* klärt sich erst im Verlauf der Handlung das problematische Verwandtschaftsverhältnis zwischen Semiramide, Arsace und Azema. Eine Verwechslung im Dunkel des Mausoleums führt zudem in der letzten Szene dazu, dass Arsace versehentlich seine Mutter Semiramide und nicht Assur tötet.

mit dem Gemälde nicht zwangsläufig dazu führen, dass das Bild seine packende Wirkung einbüßen würde? Diese Fragen stellen sich umso mehr, als Planche selbst festgestellt hatte, dass die Szene von Delacroix so wiedergegeben worden sei, wie sie sich vor dessen eigenen Augen abgespielt habe.⁵ Droht das dargestellte Geschehen aber nicht jede Präsenz und Dynamik zu verlieren, wenn man allzu lange auf das Gemälde schaut?

Planche mag selbst geahnt haben, welche Fragen sein Versuch aufwarf, Delacroix' Werk trotz sehr geteilter Reaktionen eine meisterhafte Qualität zu attestieren. Während er die Wirklichkeitsnähe der Darstellung betonte und auf diese Weise zum Beispiel die gedämpfte Farbigkeit erklärte, hob er zugleich hervor, dass mit der zentralen Figur ein idealisierender Zug in das Bild gelangt sei. Die Frau in der Bildmitte verstand er als eine Vereinigung von Allegorie und Realität, die dem Ganzen Größe und majestätische Würde verleihe.⁶ Und überhaupt ging für Planche die Wirkung des Bildes nicht allein darin auf, einen Augenblick in einem dynamischen Geschehen zu veranschaulichen: »Wir sehen in diesem Bild zwar die Bestandteile einer Handlung, aber die Handlung selbst scheint uns abwesend zu sein. Wir können nicht genau erkennen, ob der Kampf im Gange ist, ob er endet oder beginnt.«⁷

Wenn Gustave Planche mit seiner ausführlichen Würdigung des Bildes nicht gänzlich fehlgeht, kann Zeit bei der Betrachtung der *Liberté* in gleich zweifacher Hinsicht zum Gegenstand des Nachdenkens werden: Zum einen ist mit dem mitreißenden Geschehen auf der Barrikade nicht sogleich anschaulich, welches Stadium der Revolution vergegenwärtigt wird. Zum anderen wirft die Überlegung von Planche die Frage auf, wie sich die Zeit der Bildbetrachtung zur raschen Wandelbarkeit des dargestellten Ereignisses verhält. Sofern man den Vorschlag in Erwägung zieht, dass das Gemälde längere Zeit aufmerksam betrachtet werden sollte, wird zwangsläufig zweifelhaft, ob die effektvolle Inszenierung des Barrikadensturms vorrangig darauf zielen kann, uns an diesem Augenblick teilhaben zu lassen. Auf den ersten Blick scheint alles darauf abgestellt, dass wir uns selbst im Strudel der Ereignisse wiederfinden. Eine langanhaltende Betrachtung ist einem solchen Miterleben allerdings

5 Planche: *Salon de 1831*, S. 108f.: »Il a pris la scène telle qu'elle s'est passée sous ses yeux [...]«

6 Ebd., S. 109: »l'alliance de l'allégorie et de la réalité«.

7 Ebd.: »[...] nous voyons bien dans ce tableau les élémens d'une action, mais que l'action elle-même nous semble absente. On ne voit pas précisément si le combat est en train, s'il finit ou s'il commence.«

nicht zuträglich. Läuft Delacroix' Bild Gefahr, den ersten effektvollen und packenden Eindruck dadurch zu verspielen, dass es seine vielfältigen Detailmotive und seine klug kalkulierte Komposition eingehender gewürdigt wissen will? Kann es sinnvoll sein, mehrere Stunden vor einem Bild zu verbringen, das offenkundig nur einen schnelllebigen Augenblick zeigt?

II. Deutungsfragen

In unserer Bildkultur und unserem kollektiven Gedächtnis ist Delacroix' Gemälde *Le 28 juillet. La liberté guidant le peuple* verlässlich mit bestimmten Assoziationen und Konnotationen verknüpft. Wo es im heutigen Bilderhaushalt – sei es in getreuer Reproduktion, sei es in spielerischer Adaption – begegnet, steht es für ein Ideal der Freiheit und für die Dynamik revolutionärer Aufbrüche in die Zukunft. In Frankreich ist das Bild spätestens im 20. Jahrhundert zu einer »icône républicaine«¹ geworden, die auf Briefmarken und Banknoten erscheint und zugleich von sehr verschiedenen Seiten des politischen Spektrums herangezogen werden kann. Aber auch Werbung, Wirtschaft und Populärkultur greifen Delacroix' Bildfindung auf – fast durchgängig mit einer affirmativen Haltung. Der Eindruck drängt sich auf, dass wir intuitiv wüssten, worum es sich bei dem Gemälde handelt; denn nur dann erscheint es sinnvoll, es zur plakativen Verstärkung von Botschaften einzusetzen.

Sobald man jedoch in die kunstkritischen Debatten des Jahres 1831 oder in die spätere kunsthistorische Literatur schaut, trübt sich das vermeintlich so klare Bild ein und die impliziten Vorannahmen werden fraglich. Insgesamt 33 zeitgenössische kunstkritische Texte, die sich zum Gemälde äußern, hat der Kunsthistoriker Nicos Hadjinicolaou 1979 zusammengetragen und detailliert ausgewertet.² Während in der Forschungsliteratur zuvor in der Regel nur einzelne Kritiken exemplarisch zitiert worden waren, machte Hadjinicolaous Übersicht darauf aufmerksam, wie vielstimmig die Reaktionen auf das Gemälde waren. Bemerkenswert ist nicht nur das breite Spektrum der Einschätzungen, das von nachdrücklich lobenden bis zu fundamental kritischen Urteilen reicht, sondern auch wie sich diese Bewertungen in der ausdifferenzierten und stark politisierten Presselandschaft verteilten. Zwar überwiegen in Zeitungen, die tendenziell der linksbürgerlichen Opposition nahestanden, die sich gegen die gerade etablierte Julimonarchie unter Louis-Philippe formiert hatte, positive Würdigungen von Delacroix' Bild; und analog dazu finden sich im reaktionären, aristokratisch-monarchistischen Lager kritische Stimmen. Allerdings erweist sich das Gesamtbild

1 Sérullaz/Pomarède: *Eugène Delacroix. La liberté*, S. 9 u. S. 58.

2 Nicos Hadjinicolaou: »*La liberté guidant le peuple*« de Delacroix devant son premier public, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 28 (1979), S. 3-26; ders.: *Die Freiheit führt das Volk von Eugène Delacroix. Sinn und Gegensinn*, übers. von Gisela Kubel und Susanne Wallmann. Dresden 1991, bes. S. 52-92. Vgl. ferner Sérullaz/Pomarède: *Eugène Delacroix. La liberté*, S. 50-56.

bei näherer Betrachtung als weniger eindeutig. Denn die zahlreichen Zeitungen, die dem sog. *Juste Milieu* zugerechnet werden können und damit der neuen Regierung wohlwollend gegenüberstanden, druckten sowohl kritische als auch positive Besprechungen ab. Und auch im linksliberalen und im reaktionären Lager finden sich jeweils sehr unterschiedliche Positionen.

Hadjinicolaou bemühte sich darum, dem heterogenen Befund einen tieferen Sinn abzugewinnen und zu erklären, warum die lobenden und ablehnenden Urteile nicht zweifelsfrei mit den verschiedenen politischen Tendenzen korrelieren. Innerhalb der politischen Lager hänge das Urteil, so Hadjinicolaou, nicht zuletzt davon ab, ob der jeweilige Rezensent eher die idealisierenden oder aber die wirklichkeitsnahen, dokumentarisch anmutenden Züge des Bildes betone. Einige konservative Kritiker hätten Delacroix dafür gelobt, dass er unverblümt und wirklichkeitsgetreu die eigentlichen Akteure der Revolution vor Augen führe: das einfache Volk, den ›Pöbel‹, Vertreter eines sozial depravierten, teils kriminellen Milieus. Eine solche Sicht auf das Gemälde habe wiederum im *Juste Milieu* sowie in linksbürgerlichen Zeitschriften einer Kritik an Delacroix' Bild Vorschub geleistet, dem ein Mangel an Idealisierung und eine allzu direkte, hässliche Darstellungsform vorgeworfen worden sei. Letztlich, so Hadjinicolaou, spiegele sich in den vielstimmigen Reaktionen wider, wie umstritten die Wahrnehmung und Beurteilung der Revolution selbst gewesen seien. Das Gemälde habe mit der prominenten Inszenierung von Akteuren aus dem einfachen Volk auf teils unliebsame Weise in Erinnerung gerufen, dass die Revolution keineswegs hauptsächlich von jenen getragen worden war, die nach dem Juli 1830 die Träger und Profiteure der neuen politischen Verhältnisse wurden. Folgt man dieser Deutung, so hätte Delacroix seine Zeitgenossen darauf gestoßen, dass – mit klassenkämpferischen Begriffen gesprochen – die Julirevolution im Kern ein Aufstand des Proletariats gewesen sei, den sich die wohlhabende Bourgeoisie zunutze gemacht habe.

Der Versuch, dem heterogenen Gesamtbild eine Kohärenz abzurufen, aus der sich eine Deutung von Delacroix' Gemälde ableiten lässt, hat die jüngere Forschung nicht vollauf überzeugen können.³ Hadjinico-

³ Vgl. bereits Nathalie Heinich: *Lettre à 'Actes de la recherche' à propos de l'article de Nicos Hadjinicolaou*, in: *Actes de la recherche en sciences sociales* 31 (1980), S. 89-90; dazu die Replik von Hadjinicolaou: *Die Freiheit*, S. 141-149; vgl. ferner Toussaint: *La liberté*, S. 58; Alain Daguerre de Hureaux: *Delacroix. Das Gesamtwerk*. Stuttgart 1994, S. 94; Barthélémy Jobert: *Delacroix*. Paris 1997, S. 132; Ralph Ubl: *Eugène Delacroix' Figuration der Freiheit*, in: Friedrich Balke, Harun Maye und Leander Scholz (Hg.): *Ästhetische Regime um 1800*. München 2009, S. 139-164, bes. S. 144.

laou gestand zwar zu, dass es zu kurz greifen würde, die Urteile der Kritiker allein mit dem Kriterium zu korrelieren, wie sie zur Revolution standen. Dennoch beharrte er darauf, die kunstkritischen Bewertungen auf politische Positionen zurückführen zu können. Er konzentrierte sich damit auf einen zweifellos wichtigen Faktor, da gerade die französische Kunstkritik seit den 1820er Jahren explizit auf politische Tendenzen und Spannungen Bezug nahm. Allerdings blendete er aus, dass daneben auch andere Faktoren und Kriterien – insbesondere ästhetische Leitvorstellungen – das Meinungsbild der Kunstkritik prägten. Vor allem aber versuchte Hadjinicolaou ein möglichst widerspruchsfreies Erklärungsmuster für die vielstimmigen Urteile der Kritik zu entwickeln, anstatt deren Heterogenität als ein für sich genommen aufschlussreiches Symptom zu verstehen. Denn wenn die verschiedenartigen Bewertungen nicht bruchlos politischen Lagern zugeordnet werden können, liegt die Vermutung nahe, dass Delacroix' *Liberté* mehr Ambivalenzen und Unbestimmtheiten aufweist und damit mehr Fragen aufwirft, als es ihre spätere Stellung im kollektiven Bildgedächtnis glauben macht.

Die frühe Kunstkritik zeigt immerhin bemerkenswert klar auf, wie unterschiedlich das Bild wahrgenommen werden konnte: Sahen einige eine mitreißende, heroisierende und idealisierende Hommage an die Revolution, so erblickten andere darin eine provozierend ungeschönte Darstellung des Pöbels und seiner blinden Entschlossenheit. Besonders erklärungsbedürftig sind dabei die strengen, kritischen Stimmen in einigen Blättern der linksliberalen Presse: Louis Peisse etwa monierte in *Le National*, dass die tapferen Revolutionäre bei Delacroix wie »Verbrecher« geschildert würden.⁴ Und dem Rezensenten in *La Tribune* schien die Revolution wie »ein Gegenstand des Schreckens und des Abscheus« dargestellt.⁵ Charles Letellier spitzte solche Kritik nochmals zu, indem er Delacroix' Freiheitsbild als »einen ziemlich üblen Angriff auf die Freiheit« bezeichnete.⁶ Das Gemälde konnte mithin als regelrechte Kritik an der Revolution oder zumindest an deren Akteuren aufgefasst werden.

4 [Louis Peisse]: *Salon de 1831 (cinquième article). M. Delacroix – Romantisme*, in: *Le National*, Nr. 150, 30.5.1831, S. 4: »Il aurait pu anoblir ces têtes par l'expression de l'enthousiasme et du courage; il l'aurait dû même, et il a certainement manqué à cette vérité réelle qu'il cherche tant, en donnant à des braves qui défendent une redoute l'air de malfaiteurs embusqués pour faire un mauvais coup.«

5 [Anonym]: *Salon de 1831 (ter article)*, in: *La Tribune [des départements]*, Nr. 137, 17.5.1831, S. 4: »Voilà bien la révolution telle que l'ont voulu faire les doctrinaires, c'est-à-dire un objet d'horreur et de dégoût.«

6 Maximilien Raoul [= Charles Letellier]: *Salon de 1831 (deuxième article)*, in: *Le Cabinet de Lecture*, Nr. 119, 29.5.1831, S. 17-20, bes. S. 18: »Sa scène du 28 juillet

Nur auf den ersten Blick scheint die kunsthistorische Forschungsliteratur ein einheitlicheres Bild darzubieten.⁷ Zwar stimmen die meisten Forschungsbeiträge darin überein, Delacroix' Gemälde als eine affirmative Darstellung der Julirevolution zu verstehen. Doch treten bei genauerer Betrachtung auch hier unterschiedliche und schwer miteinander vereinbare Akzentsetzungen hervor. Hadjinicolaou hat das Bild, wie gerade skizziert, als Würdigung der einfachen Bevölkerung der Arbeiter und Handwerker gedeutet, während andere eher ein über Klassengrenzen hinwegreichendes Bündnis veranschaulicht sahen, das auch die Bourgeoisie einschlieÙe.⁸ Entsprechend breit fällt das Spektrum der politischen Tendenzen aus, als deren Ausdruck Delacroix' Bild aufgefasst wird: Oft gilt es als Zeugnis von »liberalen Sympathien« des Malers, mithin als Zustimmung zur bürgerlich-liberal geprägten Julimonarchie, wobei Delacroix die neue politische Freiheit mit seinem Drang nach künstlerischer Freiheit verbunden habe.⁹ In eine eher frühsozialistische Richtung weist hingegen Werner Hofmann, indem er eine Nähe zum Gedankengut des Saint-Simonismus suggeriert.¹⁰ Und ein weiteres deutlich andersartiges politisches Milieu ist angesprochen, wenn das Bild immer wieder auf Indizien hin befragt wird, die auf bonapartistische Neigungen schließen lassen.¹¹ Zu den sehr unterschiedlichen politischen

est, selon moi, une assez mauvaise charge contre la liberté.« Letellier verbindet seine Kritik mit dem Vorwurf, dass Delacroix zum Teil Géricaults *FloÙ der Medusa* direkt kopiert habe (»textuellement copié«).

- 7 Vgl. auch den knappen, aber pointierten Überblick bei Ubl: *Delacroix' Figuration*, S. 141 f.
- 8 Vgl. u. a. Timothy J. Clark: *Der absolute Bourgeois. Künstler und Politik in Frankreich 1848 bis 1851* [engl. Orig. 1973]. Reinbek 1981, S. 26 f.; Thomas W. Gaehtgens: *Der Künstler als Held. Eugène Delacroix*, in: Ekkehard Mai und Anke Repp-Eckert (Hg.): *Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet* (Ausst.-Kat. Köln, Wallraf-Richartz-Museum). Mailand 1987, S. 115-125, bes. S. 119; Daguerre de Hureaux: *Delacroix*, S. 92.
- 9 Nina M. Athanassoglou-Kallmyer: *Delacroix zwischen »Griechenland« und »Die Freiheit«. Anmerkungen zur politischen Allegorie im Frankreich der Restaurationszeit*, in: Stefan Germer und Michael F. Zimmermann (Hg.): *Bilder der Macht – Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*. München 1997, S. 257-266, hier S. 265.
- 10 Werner Hofmann: *Sur la »Liberté« de Delacroix*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 6. pér. 86 (1975), S. 61-70, bes. S. 65 u. S. 67; sowie ders.: *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*. München 1995, S. 605.
- 11 Vgl. etwa Pierre Gaudibert: *Eugène Delacroix et le romantisme révolutionnaire: à propos de »La Liberté sur les Barricades«*, in: *Europe* 41 (1963), Nr. 408, S. 4-21; Jörg Traeger: *Die Epiphanie auf der Barrikade. Zum Bild der Revolution bei Delacroix*, in: Bazon Brock und Achim Preiß (Hg.): *Ikonographia. Anleitung zum Lesen von*

Bedeutungszuschreibungen treten in der Forschungsliteratur zahlreiche Hinweise auf religiöse Konnotationen. Auffällig häufig werden Anleihen an christliche Traditionsbestände bemüht, um den Kern des Bildes zu erfassen: Michael Rohlmann versteht es als Darstellung des Prozesses, »wie durch die Revolution die Idee der Freiheit sich in Realität verwandelt«, und spricht dabei von einer »Inkarnation«; Jörg Traeger erfasst die Figur der Freiheit als eine Erscheinung, als sakral konnotierte »Epiphanie«; und Ralph Ubl bezeichnet das im Bildzentrum sich vollziehende »Allegorischwerden einer Barrikadenkämpferin« als »Moment der Transfiguration«.¹²

Sowohl die zeitgenössische Kunstkritik als auch die spätere kunsthistorische Forschung lassen den Anschein unmittelbarer Evidenz, der so oft mit Delacroix' Revolutionsbild verbunden wird, fraglich werden. Selbst wenn man zuversichtlich ist, mittels einer genauen Analyse und differenzierten Kontextualisierung des Gemäldes einen Teil der hier skizzierten Auffassungen zurückweisen zu können, muss sich der Eindruck verfestigen, dass Gehalt und Stoßrichtung des Bildes keineswegs unmissverständlich auf der Hand liegen. Den meisten Texten, die dem Gemälde gewidmet wurden, ist allerdings eine Erwartung gemeinsam. Sie unterstellen, dass mit dem Bild Position bezogen wird, genauer: dass es zur Revolution Stellung bezieht, wie auch immer der Umbruch, seine Akteure und seine Folgen konkret verstanden werden.

Was hiermit vorausgesetzt wird, könnte jedoch im Bild selbst zum Gegenstand des Nachdenkens geworden sein. Denn Anlage und Komposition des Bildes involvieren die Betrachter in eine Dynamik, die auch ihnen eine Positionierung abverlangt. Zumindest ist die von Delacroix eingerichtete Relation zwischen Bild und Rezipienten ungewöhnlich und nicht gerade selbsterklärend. Anders als in vielen Darstellungen vergleichbarer Szenen ist die eher niedrige Barrikade mehr oder weniger bildparallel vor den Betrachtern ausgebreitet, die zudem aus einer leichten Untersicht zum Geschehen hinaufschauen. Die voranstürmenden

Bildern. Festschrift Donat de Chapeaurouge. München 1990, S. 139-153, bes. S. 152 f.; Jack J. Spector: *Delacroix's 'Liberty on the Barricades' in 1815 and 1830*, in: *Source. Notes in the History of Art* 15 (1996), H. 3, S. 36-41; Michel Rohlmann: *Delacroix' 'Liberté'. Die Erlösung der Bilder*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 70 (2009), S. 223-244, bes. S. 229 u. S. 231. – Die bonapartistischen Ausdeutungen wurden maßgeblich durch einen anekdotischen Bericht von Alexandre Dumas angeregt (s. unten).

¹² Rohlmann: *Delacroix' 'Liberté'*, S. 226; Traeger: *Die Epiphanie*; Ubl: *Delacroix' Figuration*, S. 142. – Ein Anklang an den Begriff der Inkarnation findet sich bereits bei Théophile Thoré: *Artistes contemporains. M. Eugène Delacroix (suite)*, in: *Le siècle*, 25.2.1837, S. 1-3, bes. S. 1: »la liberté incarnée dans une jeune fille«.