

Eugène Delacroix: Dictionnaire des beaux-arts. Reconstitution et édition par Anne Larue (*Collection savoir: sur l'art*); Paris: Hermann 1996; 212 S.; ISBN 2-7056-6298-7; FF 90.-

Delacroix' Fragment gebliebenes „Dictionnaire des beaux-arts“ vertritt in der Geschichte des Künstlerschrifttums eine eigene Gattung. Es existierte bislang nur in Niederschriften, Plänen und Notizen im Tagebuch des Malers. Anne Larue hat das Verdienst, es der vom Maler beabsichtigten Form angenähert und als selbständige, wenn auch fragmentarische Schrift ans Licht gebracht zu haben. In der Einleitung zu ihrer Edition schildert sie Delacroix' Motive.

Am 10. Januar 1857 wird er zum Mitglied der Académie des Beaux-Arts gewählt. Einen Tag später beginnt er mit den schriftlichen Aufzeichnungen zum Wörterbuch, mit dem er in mehrfacher Hinsicht in Konkurrenz zu seinen Akademie-Kollegen tritt. Er folgt einem pädagogischen Impetus und schreibt für Künstler einer jüngeren Generation, denn die Aufnahme in die Akademie hatte ihn nicht zum Unterrichten an der École des Beaux-Arts befugt. Er rebelliert gegen die Schulen Davids und Ingres', die an der Akademie seit Jahrzehnten herrschen¹, und steht damit in der Tradition Voltaires und der Enzyklopädisten, deren Wörterbücher ebenfalls von subversivem Geist erfüllt waren. Im Unterschied zu seinen Kollegen, die gleichzeitig an einem „Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts“ arbeiten (das seit 1858 erscheint und 1909 mit dem 6. Band beim Buchstaben G abbricht), wählt er die Form des Wörterbuchs aus Bequemlichkeit, um kein Buch, keine Abhandlung schreiben zu müssen, sondern „stückweise“ schreiben zu können. In Entwürfen zu einem geplanten Vorwort rechtfertigt er seine Schreibart, die die Möglichkeit von Widersprüchen aufgrund wechselnder Gesichtspunkte bewußt in Kauf nimmt und die Mitarbeit des Lesers in besonderem Maß herausfordert, diesem aber auch die Chance gibt, unmerklich in einen gedanklichen Prozeß hineingezogen zu werden.

Delacroix beansprucht das Recht, nicht nur über technische, sondern auch und mehr noch über philosophische Fragen seiner Kunst, ja auch über Skulptur und Architektur, Poesie und Musik zu schreiben, obwohl seine Aufzeichnungen nur Nebenprodukt eines ansonsten der künstlerischen Praxis gewidmeten Lebens sind. „Die Feder ist nicht mein Werkzeug“, äußert er wiederholt gegenüber Baudelaire². Das Bewußtsein seines eigenen geistigen Ranges spricht sowohl aus dem Unternehmen des Wörterbuchs, als auch aus der Erwägung, sein Tagebuch als Ganzes zu veröffentlichen. Der Behauptung Anne Larues, im Tagebuch seien viele philosophisch-politische Schmähreden „von einer seltenen Platitude“ (S. LI), werden nicht alle Leser zustimmen³. Es handelt sich hier jedoch nicht um ein akademisch-wissenschaftliches

1 LOUIS HAUTECOEUR: Delacroix et l'Académie des beaux-arts, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 6. Per., Bd. 62, 1963, S. 349-364.

2 CHARLES BAUDELAIRE: *Curiosités esthétiques. L'art romantique, et autres oeuvres critiques*; Hrsg. H. LEMAITRE, Paris 1990, S. 434.

3 Vgl. MICHÈLE HANNOOSH: *Painting and the Journal of Eugène Delacroix*; Cambridge 1995: „in the perspicacity of so many of the insights, the thoughtfulness of its reflections, and the wide range of issues it considers, the *Journal* is a work of absorbing interest“ (S. XVII).

Philosophieren, sondern um ganz persönliche, oft skeptische Lebensreflexionen voll treffender Beobachtungen.

Anne Larues Edition hat eine kleine Vorgeschichte. Einen ersten Rekonstruktionsversuch unternahm CHRISTINE SIEBER-MEIER 1963 im Anhang zu ihrer Dissertation⁴. Ungefähr gleichzeitig kündigten die Hermann Éditeurs, Paris, eine von Lee Johnson betreute Ausgabe des „Dictionnaire“ an, die aber offenbar nie erschienen ist⁵. Während Christine Sieber-Meier sich darauf beschränkte, die von Delacroix verfaßten, skizzierten oder geplanten Artikel alphabetisch anzuordnen, wie es der Maler selbst beabsichtigt hatte, fügt Anne Larue aus dem Tagebuch auch die Passagen hinzu, auf die Delacroix zu den jeweiligen Artikeln verweist, sowie gelegentlich weitere einschlägige Passagen, und erläutert die Texte in einem umfangreichen Anmerkungsapparat. Auch für Artikel, die bei Delacroix nicht über ein bloßes Stichwort hinausgediehen sind, erhält der Leser durch Erläuterungen und Verweise auf andere Artikel des Wörterbuchs eine Vorstellung vom gemeinten Themenbereich.

Den Querverweisen nachzugehen, mit denen Anne Larue die Verknüpfung der Artikel sichtbar macht, erlaubt interessante Einblicke in den Zusammenhang des Delacroix'schen Denkens. Ein geplanter Artikel „Détails“ z. B. erscheint nur durch ein Titelstichwort, aber das Verhältnis von Einheit und Einzelheiten ist ein vielfältig umkreistes Thema in anderen Artikeln. An der Malerei von Géricault, der ein Artikel gewidmet ist, kritisiert Delacroix 1855 das Fehlen von Einheit und die Vorherrschaft der Einzelheiten, lobt aber 1857 die Gleichwertigkeit der Teile und mithin das Fehlen einer Hierarchie der gemalten Dinge - ein Beispiel für einen Wechsel des Gesichtspunktes. An der Photographie, an der modernen Literatur, wie überhaupt am Realismus, kritisiert er „die Anmaßung, alles wiederzugeben; das Ganze verschwindet, ertränkt in den Einzelheiten“ (S. 50; vgl. S. 167). Unter „Gout des nations“ notiert er die Liebe der Engländer zu den Einzelheiten (S. 105). In dem Shakespeare gewidmeten Artikel „Art dramatique“ erkennt er im „Hamlet“ „eine geheime Logik, eine unbemerkte Ordnung in dieser Anhäufung von Einzelheiten“ (S. 23).

Die Erläuterungen der Herausgeberin sind manchmal ein wenig willkürlich, manchmal ein wenig weitschweifig. Beim Stichwort „perspective aérienne“ geht sie ausführlich auf den antiken Begriff der *skiagraphia* ein (Anm. 15). Delacroix' Interesse an der Technik der großen Maler nimmt sie zum Anlaß für einen langen Exkurs über das nostalgische Interesse des 18. Jahrhunderts an den verlorenen Geheimnissen der Malerei der Antike (Anm. 174). Das heißt Unvergleichbares vergleichen, denn die Werke der Meister des Louvre sind nicht verloren und können auf technische Fragen hin untersucht werden, auch wenn Delacroix klagt, daß Tizian seine Arbeitsweisen verberge.

Die fachliche Herkunft der Herausgeberin aus der vergleichenden Literaturwissenschaft mag dafür verantwortlich sein, daß sich auf dem Gebiet der malerei-

4 CHRISTINE SIEBER-MEIER: Untersuchungen zum „Oeuvre littéraire“ von Eugène Delacroix. (*Basler Studien zur Kunstgeschichte*, N.F., Bd. IV); Bern 1963.

5 In: ABRAHAM BOSSE: *Le peintre converty (Collection miroirs de l'art)*; Paris 1964, Frontispiz.

theoretischen Begriffe Irrtümer eingeschlichen haben⁶. Diderots Hinweis auf den Zusammenhang von Hell-Dunkel und Perspektive bezieht sich auf mehr als nur die Luftperspektive (Anm. 15), nämlich ganz allgemein auf die „richtige Verteilung von Licht und Schatten“⁷. Delacroix nennt nicht die Reflexe „das Licht“ (Anm. 47; vgl. Anm. 389), dieses ist vielmehr gleichbedeutend mit „dem Hellen“ („le clair“). Die Verherrlichung von Rubens als „Homer der Malerei“ geht nicht auf De Piles zurück, sondern auf Winckelmann (Anm. 489)⁸.

Ein Vorgehen „par les plans“ ist keinesfalls synonym mit einem Vorgehen „par les boules“ (oder „par les oves“) (Anm. 69; vgl. Anm. 166). Das ist schon deshalb unmöglich, weil es sich beim ersten um ein Verfahren auch und vor allem der Malerei handelt, beim zweiten aber um eine Art des Zeichnens, die auf plastische Massen, statt auf Konturlinien abhebt. Wenn der von Delacroix hoch geschätzte Kritiker Théophile Silvestre die beiden Formulierungen verknüpft, indem er schreibt: „Gros, par exemple, représentait sommairement les principaux plans de la charpente d'un cheval par quelques oves juxtaposées“⁹, so sollte man das nicht mißverstehen. Die 'Eiformen', die hier in einer Zeichnung aneinander gereiht und verkettet werden, repräsentieren Ebenen („plans“) nur in zweiter Linie. Primär dienen sie dazu, nach der Erklärung, die Delacroix seinem Schüler Louis de Planet gab, „les principales masses que la lumière éclaire“, „les parties essentielles de l'objet“ kenntlich zu machen¹⁰. Als Beispiel für ein „modelé uniquement par les plans“ betrachtet Delacroix Murillos Bild des „Verlorenen Sohnes“, das er in der Sammlung des Maréchal Soult in Paris sah, und das sich heute in der National Gallery of Art, Washington, befindet¹¹. Eiformen oder Kugeln wird man in diesem Bild nicht finden, wohl aber eine Fülle differenzierter Helldunkelstufen, die Raumwerte (plans) angeben.

Bei der Anordnung der Textstücke sind ein paar kleine Mißgeschicke unterlaufen. Der Abschnitt über das „Réussir“ in der Kunst, welcher bei Christine Sieber-Meier einen eigenen Artikel ausmacht, taucht bei Anne Larue unmotiviert im Artikel „Prééminence dans les arts“ auf (S. 151). Im Artikel „Proportion“ lassen zwei Absätze über das zeitgenössische Konzertwesen keine Beziehung zum Thema erkennen (S. 161 f.). Im Artikel „Intéret, Intéressant“ findet sich der Schlußsatz, der nach Anne

6 ANNE LARUE: Trois aspects du Journal de Delacroix: Édition, Écriture, Esthétique. Thèse présentée pour obtention du Doctorat de littératures nationales et comparées, Mention: littératures comparées; Université François-Rabelais, Tours 1989 (Microfiche). Diese Dissertation erschien in überarbeiteter Form auch als Buch: ANNE LARUE: Romantisme et mélancolie: le journal de Delacroix; Paris 1998.

7 DENIS DIDEROT: Essais sur la peinture, in: DERS., Oeuvres esthétiques; Hrsg. P. Vernière, Paris 1994, S. 686.

8 JOHANN JOACHIM WINCKELMANN: Erläuterung (1756), in: DERS.: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst; Hrsg. L. UHLIG, Stuttgart 1969, S. 91.

9 THÉOPHILE SILVESTRE: Histoire des artistes vivants français et étrangers, étudiés d'après nature; Paris o.J. (1856), S. 50.

10 LOUIS DE PLANET: Souvenirs. in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1928, S. 368-473, dort S. 396 f. Vgl. RENÉ PIOT: Les palettes de Delacroix; Paris 1931, S. 47-50.

11 Eugène Delacroix: Journal 1822-1863; Hrsg. A. JOUBIN, Paris 1980, S. 839. Für eine Abbildung s.: B. E. Murillo. Ausstellungskatalog; Madrid und London 1982-83, S. 119.

Larue vom Herausgeber des Journals, André Joubin, „unterdrückt“ wurde (S. 120), sehr wohl in dessen Ausgabe, wenn auch mit anderen Lesarten¹².

Diese kleinen Mängel schmälern das Verdienst der Edition nicht. Ein historisches Wörterbuch der kunsttheoretischen und kunstwissenschaftlichen Begriffe, ja auch nur Vorarbeiten zu einem solchen Wörterbuch, sind, wie man weiß, Desiderate unserer Wissenschaft, von Ausnahmen abgesehen. Es ist kein Zufall, daß eine Literaturwissenschaftlerin diese Textedition samt den begriffsgeschichtlichen Erläuterungen unternommen hat, wofür ihr die Kunstwissenschaft zu größtem Dank verpflichtet ist. Auch die bis heute unentbehrlichen „Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung“ (1972) stammen nicht von einem Kunsthistoriker, sondern von einem Romanisten¹³.

Anne Larue konnte aufgrund der Originalmanuskripte Delacroix', soweit sie noch vorhanden sind, Präzisionen am Wortlaut der Texte vornehmen. In den Fußnoten der Edition läßt sie die Kunstwörterbücher des 18. Jahrhunderts ausführlich zu Wort kommen. Die Zitate von Voltaire, Diderot, Watelet, Pernetty u. a. sind zum Vergleich interessant und lehrreich. Doch haftet der Edition durch das Übergewicht der historischen Bezüge etwas Disparates an. Denn Delacroix wollte, indem er die Form des Wörterbuches wählte, sich nicht in die Tradition der gelehrten Kunstwörterbücher einreihen, sondern, gestützt auf Erfahrung, persönliche Meinung und Urteil mitteilen. Wäre es nicht sinnvoller gewesen, in den Fußnoten vor allem ihn selbst zu zitieren, und dadurch das fragmentarische „Dictionnaire“ behutsam zu einer Einführung in sein kunsttheoretisches Denken abzurunden, wie das, für andere Maler, in anderen Bänden der „Collection savoir“ der Hermann Éditeurs geschehen ist, etwa in dem Band der „Écrits et propos sur l'art“ von Matisse¹⁴? Die Auffassung der Herausgeberin, das Wörterbuch sei „virtuell vollständig“, und Delacroix habe in diesen fragmentarischen Notizen „all das, was er über die Malerei zu sagen hatte“ (S. VIII), mitgeteilt, läßt sich nicht halten. Im Blick auf Delacroix' Kunsttheorie sind sowohl die Artikel als auch die Erläuterungen der Herausgeberin gelegentlich unvollständig, was irreführend sein kann. Dafür einige Beispiele:

Mit dem Ausdruck „écoles de décadence“ bezeichne - so die Autorin - Delacroix nicht „mehr oder weniger alles, was auf das 16. Jahrhundert folgt“ (Anm. 252). Diese Erklärung ist zu unscharf. Der Dekadenz-Begriff hat bei ihm zwei Facetten, eine geschichtsphilosophische (unter dem Einfluß von Chenavard) und eine moralische. Seit ihrem Höhepunkt im 16. Jahrhundert befindet sich die Malerei in einem ständigen Niedergang („perpétuelle décadence“), schreibt Delacroix im Lexikon-Artikel. Aber natürlich würde er weder Rubens, Poussin oder Lesueur, noch David, Gros, Géricault, Prudhon oder sich selbst einer „école de décadence“ zurechnen. Die „école française moderne“, also die Malerei Jaques-Louis Davids und aller franzö-

12 Delacroix (wie Anm. 11), S. 631.

13 PETER-ECKHARD KNABE: Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung; Düsseldorf 1972.

14 HENRI MATISSE: Écrits et propos sur l'art; Hrsg. D. FOURCADE, Paris 1972.

sischen Maler, die auf diesen folgen, betrachtet er als der vorausgehenden Malerei des 18. Jahrhunderts „bien supérieure“¹⁵. Aus der Sicht der David-Schule ist speziell die Zeit des anciens régimes eine „époque de décadence“¹⁶. Diese moralisch-kritische Sichtweise färbt auch Delacroix' Anschauungen. Sein Terminus „écoles de décadence“ meint primär die Maler des 18. Jahrhunderts, „les Van Loos et les Bouchers“, wie es im Plural oft heißt, und deren „écoles [...] plus corrompues“ (S. 89), ihren „style énervé et factice“ (S. 70). Dieser Aspekt des Dekadenzbegriffs fehlt im Lexikonartikel ebenso wie in den Erläuterungen der Herausgeberin.

Vom Artikel „idéal“ existiert nur die Überschrift. Anne Larue notiert ein „erstaunliches Stillschweigen“ des Malers über diesen Schlüsselbegriff seiner Kunsttheorie und skizziert mit einigen Zitaten die Bedeutung des Terminus (Anm. 329). In anderen Artikeln (auf die sie verweist) spricht Delacroix aber durchaus auch selbst vom Ideal, und zwar von einem „idéal qu'il (l'artiste) porte en lui, et qui lui est particulier“ (S. 135). Diese Subjektivierung des Ideals, die gegenüber den Zitaten der Herausgeberin einen anderen Akzent setzt und einen Hinweis wert gewesen wäre, findet sich schon bei Watelet, der schreibt: „Chaque artiste conçoit donc un idéal, qui dirige ses travaux [...] (et) qui tient à son organisation, à son tempérament, à son propre caractère“¹⁷.

In dem Artikel „lignes“ läßt Anne Larue den Terminus „lignes de la composition“ unerläutert, den Delacroix als einzigen anführt. Der Begriff, den er von Boutard übernehmen konnte, spielt auch in seinem Tagebuch eine Rolle. So heißt es in einer Eintragung vom 25. Januar 1847: „L'influence des lignes principales est immense dans une composition“ und in einem nicht datierten Text von ca. 1826: „En tout objet la première chose à saisir pour le rendre avec le dessin, c'est le contraste des lignes principales“¹⁸. Die Herausgeberin folgt einem anderen Hinweis des Malers, führt einen Brief an, in dem er die Bedeutung der Linien in der Malerei relativiert (an Peisse, 15. Juli 1849), und geht hierzu ausführlich auf den Begriff der „ligne de beauté“ ein. Es fehlen Querverweise zwischen den Artikeln „lignes“ und „composition“.

Im Artikel über „style“ bezieht sich Delacroix ausschließlich auf Literatur. Das ist nicht repräsentativ für sein Denken. Sonst spricht er von Stil in der Malerei einerseits negativ, in der Kritik an der Stilisierung in der Malerei Ingres' und seiner Schüler - er nennt sie „nos primitifs, nos byzantins, entetés de style“¹⁹ -, andererseits positiv, im Blick auf die große italienische Malerei des 16. Jahrhunderts: „On peut dire que chez les Italiens le style l'emporte sur tout“ (S. 196), heißt es im Artikel über Tizian, wobei unter style „manière particulière“ verstanden ist. Und in Anlehnung an

15 Delacroix (wie Anm. 11), S. 678.

16 ÉTIENNE-JEAN DELÉCLUZE: Louis David. Son école et son temps; Paris 1855, S. 125.

17 Encyclopédie Méthodique. Beaux-Arts, Bd. 1, Paris 1788, S. 431 f.

18 Delacroix (wie Anm. 11), S. 121 und S. 866. JEAN-BAPTISTE BOUTARD: Dictionnaire des arts de dessin; Paris 1826, S. 395. Vgl. HANS KÖRNER: Auf der Suche nach der 'wahren Einheit'.

Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunsttheorie vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert; München 1988, S. 241.

19 Delacroix (wie Anm. 11), S. 515.

einen Gedanken Diderots betrachtet er die Farbe in der Malerei als das Äquivalent des Stils in der Literatur²⁰.

Der Artikel „Unité“ besteht fast ausschließlich aus einem Zitat aus de Sénancours „Oberman“. Anne Larue schließt daraus, das Wort sei Delacroix durch die Lektüre de Sénancours nahegelegt worden, und verweist auf die Ausgabe durch George Sand von 1844. Tatsächlich wird der Terminus schon in den 20er Jahren von Kritikern gegen Delacroix gewendet, dem das Wort und das damit verbundene Problem also gewiß schon früher geläufig waren. In der französischen Kunsttheorie der 20er Jahre hat der Terminus bei Paillot de Montabert großes Gewicht²¹. In Delacroix' Tagebuch begegnet für das gleiche Problem häufig der (De Piles'sche) Terminus „ensemble“ (S. 134). Ein Artikel oder Verweis fehlen im Wörterbuch.

Unsere ergänzenden Hinweise ließen sich vermutlich vermehren, denn sie laufen auf einen die Gesamtkonzeption der Edition betreffenden Einwand hinaus. Freilich ist der Gegeneinwand, die vorgeschlagenen Ergänzungen könnten leicht ins Uferlose führen, nicht ganz von der Hand zu weisen. Bei einem so umfangreichen, auf so knappem Raum abgehandelten Begriffsarsenal sind Lücken unvermeidlich. Kunsthistoriker und Kunsttheoretiker (*utriusque generis*) werden also das Geleistete dankbar begrüßen und die Edition, weiterdenkend, als Hilfe zur Erschließung des Tagebuchs benutzen. Eine bewundernswert übersichtlich typographische Gestaltung macht die Lektüre des Bandes leicht und erfreulich.

BERTRAM SCHMIDT
Berlin

20 GEORGE P. MRAS: Eugène Delacroix's Theory of art; Princeton u.a. 1966, S. 120.

21 KÖRNER (wie Anm. 18), S. 230, Anm. 2, zur Kritik am "Massaker von Chios". - PAILLOT DE MONTABERT: *Traité complet de la peinture*; Paris 1829, Bd. 4, S. 451.

Sigrid Wechsler: Ernst Fries (1801-1833). Monographie und Werkverzeichnis; Heidelberg: Kehrer 2000; 405 S., 72 Farbtafeln, 467 SW-Abb.; ISBN 3-933257-17-4; DM 148,-

Ernst Fries zählt zu den großen deutschen Landschaftsmalern des 19. Jahrhunderts. Er gehört zu der Generation, die in nachnapoleonischer Zeit, auf den Schultern der Pioniere Joseph Anton Koch, Johann Christian Reinhart und Caspar David Friedrich stehend, Neues suchte und nicht selten Tragisches erlitt. Carl Philipp Fohr und Carl Rottmann, die beiden anderen bedeutenden Heidelberger Maler neben Fries, Carl Blechen, Franz Horny und Johann Christoph Erhard sind Altersgenossen. Während der Künstler in seinen Aquarellen und Zeichnungen wie ein von Naturschönheit Trunkener erscheint, werfen die Gemälde die Frage nach den Gedanken und Empfindungen auf, die hinter ihnen stehen. Der im Alter von erst 32 Jahren Gestorbene war kein unbeschwerter Künstler, und weil er starken unmittelbaren Ausdruck und eindeutige Botschaften mied, ist er für die Kunstgeschichte ein schwieriger.