

breiteren Publikum bekannt gemacht werden: In ca. 30 kurzen, großzügig bebilderten Beiträgen werden Projekte und Ingenieure vorgestellt.

Für den Kunsthistoriker wird *Ingenieurbaukunst in Deutschland* dereinst wohl eine ähnliche Rolle spielen wie zur Zeit die zahlreichen Bauzeitschriften des 19. und 20. Jahrhunderts: Aus dem Kreis dieser Bauwerke wird man später einmal eine Geschichte der Ingenieurtechnik bestreiten können. Für die aktuelle Kunstgeschichte sind dagegen nur einzelne Beiträge von Belang, wie z. B. der von Jürgen Haller und Rudolf Käpplein über die Sanierung des Schweriner Schlosses (S. 178–185).

J. K.

Anne Larue: Romantisme et mélancolie. Le *Journal* de Delacroix (*Bibliothèque de littérature générale et comparée, Bd. 19*); Paris: Honoré Champion 1998; 295 S.; ISBN 2-85203-886-2; FF 290

Was für ein Buch ist das, Delacroix' Tagebuch? Anne Larues literaturwissenschaftliche Untersuchung gibt Anlaß, über seine Eigenart nachzudenken. Diese Publikation ist die stark überarbeitete und veränderte Fassung einer Dissertation, die an der Universität Tours entstand und auf Microfiche vorliegt¹.

Anne Larue betrachtet Delacroix' Tagebuch als einen *literarischen* Text. Dies erscheint ihr dadurch gerechtfertigt, daß er überhaupt ediert wurde, daß er sich in die Geschichte der literarischen Gattung des intimen Tagebuchs einfügt, die gerade zu Anfang des 19. Jahrhunderts aufblühte, und daß ihm gelegentlich schriftstellerische Qualitäten zuerkannt wurden. Es sei „das erste wirkliche Malertagebuch in der Geschichte des intimen Tagebuchs“ (S. 17). Von diesem Ansatz aus gelangt sie zu einer fundamentalen Kritik der Rezeptionsgeschichte, die sie, im ersten Teil ihrer Untersuchung, im Anschluß an die Editions-geschichte darlegt.

Nach Anne Larue hatte Delacroix' Tagebuch lange Zeit die Stellung „eines literarischen Werkes, das als solches bekannt war, aber paradoxerweise nie gelesen“ wurde (S. 38), – wobei „lesen“ meint, einen Text in seiner Ganzheit wahrzunehmen. Statt dessen sei es als Kunsttraktat, als ästhetischer Text mißverstanden worden. Man habe *aus* ihm zitiert, es als einen „Fischteich für Formeln“ benutzt (S. 49). Es vereine aber verschiedene Aspekte, sei zugleich *journal de peinture*, *journal intime* (S. 76) und *journal philosophique* (S. 121). Erst in der jüngsten Zeit hätten Interpreten wie Hubert Damisch begonnen, es als Ganzes ernstzunehmen².

Im zweiten Teil untersucht Anne Larue literarische Modelle von Delacroix' Schreiben. Das Zeitlichkeitsbewußtsein im Tagebuch seiner Frühzeit erhellt sie durch Vergleiche mit Äußerungen Pascals. Das Tagebuch der Reifezeit liest sie als *journal philosophique*, als Sammlung einzelner Ideen, die von Vorbildern wie Montaigne

1 ANNE LARUE: *Trois aspects du Journal de Delacroix: édition, écriture, esthétique*; Dissertation Tours 1984, Microfiche Tours 1989.

2 HUBERT DAMISCH: *Préface. La peinture en écharpe*, in: EUGÈNE DELACROIX: *Journal 1822–1863*; Hrsg. A. Joubin; Paris 1980, S. IX–XXXVI.

(S. 112) und Joubert (S. 120f.) geleitet sei. Für die Artikel des „Dictionnaire des Beaux-Arts“, das als fragmentarisches Manuskript und als Sammlung von Notizen im Tagebuch enthalten ist, werden die Wörterbücher Voltaires, Diderots, Watelets u. a. als Vorbilder ausgemacht³. Dieser zweite Teil ist der überzeugendste der Publikation. Er gelangt allerdings zu keiner klaren Abgrenzung der Eigenart von Delacroix' Tagebuch innerhalb der Geschichte der Gattungen des intimen oder des Maler-Tagebuchs.

Delacroix wählt in seinem Journal und erst recht in seinem Dictionnaire bewußt eine literarische „Anti-Form“ (S. 114). An die Stelle der linearen Sukzession eines längeren Textes sucht er kurze, ‚simultan‘ erfassbare Artikel zu setzen (S. 117). Es wird nicht klar, ob Anne Larue auch das „Wörterbuch“ als einen literarischen Text in jenem emphatischen Sinn verstehen will, einen Text, dessen Einheit im Lesen wahrgenommen werden kann. Als adäquate Art des Lesens betrachtet Delacroix die „lange und fruchtbare Meditation“ über einzelne Stücke (S. 128).

Der dritte Teil stellt den Begriff der Melancholie ins Zentrum einer Erörterung der Ästhetik Delacroix'. Er enthält im einzelnen erhellende Abschnitte, z. B. über den Zusammenhang von Tagebuchschreiben und Melancholie oder über die Ästhetik des Unvollendeten, die sich, gleichsam gegen Delacroix' Willen, in seinem Tagebuch im Laufe der Jahre durchsetze (S. 199–226). Andererseits ist hier aber auch manches zu beanstanden.

Von bestimmten Wörtern macht Anne Larue, gemessen an Delacroix' Verwendungsweise, einen recht phantastischen Gebrauch. Wenn sie den Maler einen „Mystiker des Ideals“ (S. 179) nennt oder von einer „poetischen Verschmelzung mit dem Ideal“ (S. 183) redet, so weicht das von Delacroix' Gebrauch des Wortes „Ideal“ ab.

Vom Begriff des „Vagen“ (Unbestimmten), das sich „als ein sehr einsatzfähiger Begriff der neuen [sc. romantischen] Ästhetik“ enthülle (S. 158), macht sie einen zu ausgedehnten Gebrauch. In Delacroix' Tagebuch begegnet der Begriff nur selten. Im Jugendtagebuch sieht der Maler, im Anschluß an Mme. de Stael, den Vorzug der Malerei und Musik gegenüber der Literatur in der Überlegenheit über das Denken und damit in der Unbestimmtheit, „im Vagen“ (S. 155). Mit diesem Begriff verbindet sich eine Kritik an einer intellektualistischen Ästhetik, die der Literatur den höchsten Rang unter den Künsten zuweist (wie etwa bei Hegel, oder Delacroix' Freund Chenavard). Delacroix wird jedoch bewußt, daß Malerei als vage lediglich *erscheint*, da sie Empfindungen erregt, die sprachlich und begrifflich nicht klar und deutlich formuliert werden können: „Elle remue des sentiments que les paroles ne peuvent exprimer que d'une manière vague“⁴. In seiner Reifezeit grenzt der Maler den Begriff stärker ein. Jetzt bringt er das Vage mit dem Sublimen in Verbindung und damit in einen gewissen Gegensatz zum Schönen. Anne Larue betont hingegen die übergeordnete Bedeutung des Begriffs: „Le vague, c'est l'âme tout entière en tant qu'elle est enthousiaste, et par là source ou récepteur de la beauté“ (S. 156). Einseitig und irreführend ist

3 Anne Larue hat das „Wörterbuch“ gesondert ediert: Eugène Delacroix: Dictionnaire des beaux-arts; Hrsg. A. Larue; Paris 1996 (vgl. dazu dieses *Journal* 5, 2001, S. 69–74.)

4 Eugène Delacroix: Œuvres littéraires, Bd. 1, Études esthétiques; 3. Aufl.; Paris 1923, S. 63

es, wenn sie das Vage als den „Schlüssel zum Ideal“ bezeichnet (S. 157). Die Plastizität, die Delacroix an der Kunst von Puget und Rubens rühmt, und die auch sein eigenes Ideal umschreiben dürfte, begeistert und ist gleichwohl gestalthafte Bestimmtheit⁵. Delacroix sagt von der Malerei: „elle réunit la précision et le vague“⁶

Im Tagebuch der Frühzeit gesteht Delacroix der Malerei eine direkte Einwirkung auf die Seele des Betrachters zu, ohne Umweg über das begriffliche Denken. Daran übt Anne Larue folgende Kritik: „Delacroix ne s'interroge absolument pas sur le statut du signe pictural. La problématique de la représentation ne le concerne pas, sans doute parce qu'elle fait jouer des ruptures, des écarts“ (S. 165). Das mag für die Frühzeit des Malers zutreffen, aber mit seiner Kritik am Realismus und mit seinem Gedanken der Äquivalente trägt Delacroix später sehr wohl der spezifischen Realität des Mediums der Malerei und ihrem Abstand von der äußeren Wirklichkeit Rechnung⁷. So heißt es im „Dictionnaire“, im Artikel „Touche“: „Il faut toujours en revenir à des moyens convenus dans chaque art, qui sont le langage de cet art. Qu'est-ce qu'un dessin au blanc et au noir, si ce n'est une convention à laquelle le spectateur est habitué et qui n'empêche pas son imagination de voir dans cette traduction de la nature un équivalent complet?“⁸

Die Einheit des Tagebuchs will Anne Larue in der Melancholie erkennen: „la mélancolie traduisant l'unité et la cohérence interne de cet écrit“ (S. 20). Delacroix' Tagebuch ist für sie das Symptom eines geschichtlichen Scheiterns, eines „combat perdu“ (S. 138, 164, 181 ff.), nämlich eines Kampfes um die Fortführung der Historienmalerei und der traditionellen Ästhetik des *Ut pictura poiesis*. Dramatisierend nennt sie das Tagebuch die „Chronik einer Agonie“ (S: 7), einer „agonie spirituelle“ (S. 17), „Chronik eines langsamen Todes“ (S. 15). Delacroix habe gewußt, daß der Kampf vergeblich war, ohne es sich einzugestehen. Wäre er nicht Melancholiker gewesen, so hätte er zum Realismus eines Courbet vordringen können, nimmt sie an (S. 186; 16). Die chronologisch folgende Malerei scheint sie als eine höhere Stufe, als einen Fortschritt zu begreifen.

Nicht zufällig spielt in ihrer Argumentation das Tagebuch der Frühzeit, in dem melancholische Stimmungen dominieren, eine weitaus überproportionale Rolle. Die Frühzeit, in der tatsächlich eine psychologische Problematik zutage tritt, bildet für sie den Schlüssel zur Lektüre des gesamten Textes. Immer wieder identifiziert sie Delacroix mit der romantischen Bewegung. Daß er sich von dieser auch unterschied und distanzierte, übergeht sie. Im Tagebuch der Reifezeit steht die Melancholie nicht mehr in gleicher Weise im Zentrum. Es ließe sich eine entgegengesetzte Lektüre denken, die statt der Melancholie die künstlerische Arbeit, die geistige Freude an der Arbeit in den Mittelpunkt rückte, durch die Delacroix den *ennui*, wie er selbst gelegentlich bemerkt, nach und nach überwand (S. 143; 138). MICHELE HANNOOSH weist in ihrer

5 Delacroix: Journal (wie Anm. 2), S. 790; 21. Oktober 1860.

6 Delacroix: Oeuvres littéraires (wie Anm. 4), Bd. 1, S. 48.

7 Delacroix: Œuvres littéraires (wie Anm. 4), S. 60.

8 Delacroix: Dictionnaire des beaux-arts (wie Anm. 3), S. 203 f.

Abhandlung zu Delacroix' Tagebuch auf die Freude an der Wahrnehmung hin⁹. Eine Lektüre, die das Denken des Malers nachvollziehen will, kann nicht textimmanent sein, sondern muß einbeziehen, womit er sich befaßte. Im Tagebuch der Reifezeit dominiert der Sachbezug. Unerachtet der Breite der Themen gehört hierzu vorrangig der Bezug auf die Malerei, und es ist die unvermeidliche Schwäche von Anne Larues Untersuchung, ihn weitgehend auszuklammern.

Von den großen Malern und Bildhauern der Tradition, an denen sich Delacroix orientierte, erwähnt sie zwar einige im dritten Teil, aber ohne auf die Gründe näher einzugehen, warum er die Werke dieser Künstler so intensiv studierte. Michelangelo wird vorwiegend als Bildthema, als ‚Doppelgänger‘ Delacroix' gesehen. Tizian wird nur mit dem Namen erwähnt, Veronese gar nicht. Der Rubens-Abschnitt verdient kaum seine Überschrift – hier geht es hauptsächlich um den Gedanken der „Opfer“ in der Malerei. Das Lexikon technischer und kunsttheoretischer Begriffe der Malerei im Anhang des Buches (S. 237–267), wirkt deplaziert, da es mit dem übrigen Buch kaum in Verbindung steht.

In Anne Larues Konzeption fehlt ferner das Zukunftsweisende von Delacroix' Werk. Sein Kolorismus hat die Maler des Impressionismus und Postimpressionismus angeregt. Cézanne, Renoir, Monet, Degas, Van Gogh – sie alle haben Delacroix verehrt, nicht als „Vorläufer“, sondern als Vorbild, als großen Künstler. Offenbar ist Delacroix doch nicht so durchaus gescheitert, wie sie annimmt. Seurat, Signac, Redon erwähnt sie lediglich im Rahmen der Rezeptionsgeschichte seines Tagebuchs.

Anne Larue bindet ihre Interpretation der Melancholie Delacroix' an ein bestimmtes Verständnis seiner kunstgeschichtlichen Stellung. Das ist problematisch, denn auch Cézanne z. B., der kunstgeschichtlich gesehen einer neuen Epoche zugehört, war Melancholiker, auch er lebte in einem ständigen Auf und Ab von Begeisterung und Entmutigung¹⁰. Delacroix' Begriffe von „Ideal“ und „Erhebung“ gehörten zur traditionellen Kunstauffassung. Nach Anne Larue waren sie dem Untergang geweiht. In der Moderne trage „die Materie über das Ideal den Sieg davon“ (S. 10). In Wahrheit aber wurden eben jene Begriffe „Ideal“ und „Erhebung“ auch von Cézanne verwendet, der sie von Delacroix übernahm, – „Erhebung“ ist ein Grundbegriff seines kunsttheoretischen Denkens –, und wirkten auf diese Weise an der Entstehung der modernen Kunst mit¹¹.

Anne Larues literaturwissenschaftliche Untersuchung ist zu fachgebunden, um der Eigenart von Delacroix' Tagebuch als *Malertagebuch* gerecht werden zu können.

9 MICHELE HANNOOSH: *Painting and the Journal of Delacroix*; Princeton 1996, S. 58.

10 PAUL CÉZANNE: *Correspondance*; Hrsg. John Rewald; Paris 1978, S. 246 („des emballements et des découragements successifs“) und S. 282 („J'ai parfois de faumeux emballements, et plus souvent encore des mécomptes douloureux“).

11 Cézanne (wie Anm. 9), S. 312 („idéal d'art“) und S. 249 („un artiste désire s'élever intellectuellement le plus possible“). *Conversations avec Cézanne*; Hrsg. M. Doran; Paris 1978, S. 15 („L'art est une religion. Son but est l'élévation de la pensée“) und öfter. Zu Cézannes Begriff der Erhebung s. BERTRAM SCHMIDT: *L'Éros et l'objectivité dans l'uvre de Cézanne*, in: *La Part de L'il* 15–16, 1999–2000, S. 168–187, bes. S. 171–176. Die dortige Kritik am Psychologismus in der Kunstwissenschaft (S. 169–171) läßt sich auch auf Anne Larues Untersuchung anwenden.

Die Einheit und Ganzheit seines Tagebuchs zu erfassen, dazu können vermutlich *weder* kunst-, *noch* literarhistorische Methoden *allein* verhelfen. Eine solche Lektüre dürfte nur jenseits von Fachgrenzen möglich sein.

BERTRAM SCHMIDT
Berlin

Eugène Delacroix: Essays zur Kunst; Per Kirkeby: Vignetten; aus dem Französischen von Julius Meier-Graefe; hrsg. von Siegfried Gohr und Gunda Luyken; Münster: Kleinheinrich 2001; 256 S.; ISBN 3-930754-23-1; DM 80,-

Die literarischen Arbeiten, die Delacroix zu Lebzeiten über einzelne Künstler, Kunstwerke und Fragen der Kunstkritik und Ästhetik veröffentlichte, wurden 1865 von seinem Jugendfreund und Testamentvollstrecker ACHILLE PIRON in Buchform gesammelt, ergänzt durch einige posthum aus Tagebuchstücken zusammengestellte Textfolgen¹. JULIUS MEIER-GRAEFES deutsche Ausgabe von 1912 folgte der Piron in Auswahl und Anordnung und fügte nur Delacroix' „Lettre sur les Concours“ von 1831 hinzu². Die jetzt erschienene Neuauflage bringt die Texte in der gleichen Anordnung und in der Übersetzung Meier-Graefes (ohne jenen Brief). Bei den Tagebuchauszügen beschränkt sie sich auf die „Metaphysik“ überschriebene Folge.

Der ansprechend ausgestattete Band präsentiert die Essays nicht nur als historische Dokumente. Er ist für eine weitere Öffentlichkeit gedacht und wird damit dem Charakter der Arbeiten gerecht. Sechzehn monochrome Pinselzeichnungen von PER KIRKEBY (geb. 1938) sind als Vignetten reproduziert. Das Nachwort der Herausgeber führt in allgemeiner Weise in das literarische Werk Delacroix' ein und informiert über die biographische Funktion und den gesellschaftlichen Kontext dieser Schriften, gibt aber wenig Hilfe zur Lektüre. Was macht die Essays heute noch lesenswert? Wohl kaum dergleichen wie die Tatsache, daß sie Delacroix „als Mittel“ dienen, „seine intellektuelle öffentliche Präsenz zu fördern“ (S. 237).

Delacroix' Künstleressays enthalten kunstkritische Passagen, legen das Schwergewicht aber auf biographische Erzählung. In manchen Punkten sind sie kommentar- oder korrekturbedürftig. Die wenigsten Leser werden wissen, was mit Raffaels „Bildern in Siena“ (S. 29) gemeint ist. Poussins Satz „Je n'ai rien négligé“ schreibt Delacroix irrtümlich Raffael zu (S. 31)³. Von den großen Malern des 16. Jahrhunderts behauptet er naiv heroisierend, daß „sie sich nicht um Überlieferungen kümmern (denn sie finden keine, die feststände)“ (S. 131). Wäre es nicht sinnvoll gewesen, in Anmerkungen oder im Nachwort auf solche Schwächen der Texte hinzuweisen? Stattdessen

1 Eugène Delacroix, *sa vie et ses Œuvres*; Paris: Claye, 1865; Teil III, „Œuvres littéraires“. Einige kürzere Texte sind in dieser Sammlung nicht enthalten. Hierzu ist die heute maßgebliche Edition zu vergleichen: EUGÈNE DELACROIX: *Écrits sur l'art*; hrsg. von F.-M. DEYROLLE und CHR. DENISSEL; Paris: Séguier, 1988.

2 Eugène Delacroix: *Literarische Werke*. Deutsch von JULIUS MEIER-GRAEFE; Leipzig: Insel 1912.

3 Nicolas Poussin [Kolloquiums-Akten Paris 1958]; hrsg. von A. CHASTEL; Paris: Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1960, Bd. II, S. 237