

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 Neuausgabe 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

wird man im Nachwort z. B. mit Louis-Désiré Véron bekannt gemacht, dem Herausgeber der Zeitschrift, in der der Raffael-Artikel erschien. Véron soll „eine schillernde, äußerst erfolgreiche und interessante Persönlichkeit gewesen sein“ (S. 239) ...

Der Reiz und die Bedeutung der Texte Delacroix' liegt in einer spezifischen Sachgemäßheit. Sie handeln von einem Aspekt von Kunst, der wissenschaftlich nur indirekt durch die Rezeptionsgeschichte faßbar wird, von künstlerischer Größe. Die Wertunterscheidung von Größe und Mittelmaß ist konstitutiv für das Selbstverständnis der Künstler⁴. Man nimmt es Delacroix ab, wenn er von der Größe der bewundernten Künstler spricht. Im Bewußtsein des Geheimnisses, das die schöpferische Kraft umgibt, wehrt er sich gegen die Profanation des Künstlertums durch bestimmte Arten der historischen Biographik (S. 61). Er verwahrt sich gegen eine nach Maßgabe der Kunstkritik und aufgrund von „Rezepten und Formeln“ geschaffene Kunst (S. 11), z. B. gegen eine solche, die ihren Wert in der exakten Reproduktion von Formen antiker Skulpturen sieht. Eine unpolemische Kritik an Akademismus und Klassizismus durchzieht die Essays, z. B. an Ingres' Gedanken der ‚skulpturalen Malerei‘ (ohne Namensnennung) (S. 72, 158). Das eigentliche Motiv der Essays sind nicht Theorien, sondern die Künstler und ihre Werke und das merkliche „Vergnügen, sich mit solchen Dingen zu beschäftigen“ (S. 25). Auch in diesem Vergnügen liegt eine Sachgemäßheit.

Delacroix' Erfahrung formte den Blick, unter dem er die Biographien erzählt. Von einigen typischen Merkmalen, die in seinen Künstlerviten als Bedingungen und Begleiterscheinungen des Schöpferischen wiederkehren, spricht er mit Anteilnahme: Talent (Begabung), Temperament, die „Gabe der Erfindung und der Ausführung“ (S. 185), Kühnheit, innere Unabhängigkeit von den Moden der Zeit, „Unabhängigkeit der Gesinnung“ auch gegenüber dem Auftraggeber (S. 56), Gegensatz zum „allgemeinen Geschmack“ (S. 207), äußere Hindernisse (z. B. Armut oder verständnislose Auftraggeber), Leidenschaft, Ausdauer und Hartnäckigkeit in der Verfolgung des eigenen Weges und der Berufung (paradigmatisch Poussins Reise nach Rom, die erst im dritten Anlauf gelang), Besessenheit von der Arbeit, Fähigkeit zur schöpferischen Aneignung von Vorbildern, Einsamkeit, langes Verkanntsein, später Ruhm, Neider, Anfeindungen, Künstler-Selbstbewußtsein, Bescheidenheit, Zurückgezogenheit, Leiden an der Zeit, Anfälle von Niedergeschlagenheit und Untätigkeit, die Last der Inspiration u. a. m. Besonders sorgfältig arbeitet Delacroix jeweils die Anfänge der Künstlerlaufbahn heraus (S. 62), „die Entwicklung des Keimes noch unbewußter Fähigkeiten“.

Vorzüge und Mängel, Größe und Grenzen einzelner Künstler werden kritisch gegeneinander abgewogen. Auch Raffaels Werk hat „Mängel“ (défauts) (S. 26). In Vergessenheit geratene Maler der jüngst vergangenen Epoche, Prudhon und Gros, werden in Erinnerung gerufen. Wertungen werden differenziert vorgetragen und durch Erörterungen der Technik (pratique, science, exécution, peinture) gestützt. Wertkriterien werden genannt, etwa bei Poussin die „Klarheit der Zeichnung in den

4 PAUL VALÉRY: „Les peintres ou les poètes ne se disputent que le rang“, zitiert nach ROBERT KUDIELKA: According to what. Art and the Philosophy of the ‚End of Art‘. In: History and Theory. Studies in the Philosophy of History. Theme Issue 37: Danto and His Critics, 1998, S. 86–101, dort S. 97.

Entwürfen zu den Bildern“, die „Sorgfalt“, die der Maler „der Verteilung, den Verhältnissen und der Bestimmung der Figuren widmete“ (S. 130), und (mit Worten Reynolds') der „vollständige Zusammenklang der verschiedenen Teile der Bilder“ (S. 153). Solche Sachverhalte sind nach Delacroix' Überzeugung nichts nur Formales. In ihnen liegt das Ethos der Kunst und ein Kriterium ihres Wertes. Unter diesem Gesichtspunkt stimmen Kirkebys fast abstrakte Vignetten über den Epochenabstand hinweg zu Delacroix' Anschauungen.

Auch Charlets Lithographien erhalten ihren Rang nicht durch geistreiche Ideen, sondern durch ihre „rein künstlerischen Qualitäten“ (S. 185) (*les mérites inhérents à l'art*), über die sie nach Delacroix in hohem Maße verfügen. Bei Michelangelos Skulpturen der Medicikapelle warnt Delacroix davor, Attributen und Symbolik allzuviel Gewicht beizumessen. Er spricht bei dieser Gelegenheit eine Grundtatsache aus. „Zur Plastik gehören Formen. Sie vermag ohne Einbuße nicht, ihre strenge Sprache allen hohlen Deuteleien gefügig zu machen, und deshalb kam sie in unseren Zeiten herunter“ (S. 49)⁵. Dieser Satz trifft die Schwäche auch noch eines großen Teils der Salonplastik des späteren 19. Jahrhunderts. Die Formen, von denen hier emphatisch die Rede ist, sind nicht die neutrale Kehrseite des Stoffes, sondern künstlerisch gelungene Formen, die dem Werk ein Eigengewicht geben und es über den Status bloßer Wiedergabe von Inhalten hinausheben⁶. Diese Äußerungen sind kein Plädoyer für eine Haltung des *l'art pour l'art*. Forschungen zur Ikonographie werden durch sie nicht infrage gestellt, wohl aber ein wenig relativiert in Blick auf ein Gesamtverständnis dieser Kunst. Das wissenschaftlich Erforschbare findet am Künstlerischen ein notwendiges Komplement. „Ich würde“, fährt Delacroix an der oben zitierten Stelle fort, „von dem Betrachter, der angesichts der herrlichen Gestalten von San Lorenzo nur an die Frage dächte, was sie bedeuten, keine hohe Meinung haben“ (S. 49).

Die Übersetzung Meier-Graefes enthält im Einzelnen manche bewundernswert knappen und treffenden Übertragungen, ist aber voller Flüchtigkeiten, Ungenauigkeiten und Fehler. Angesichts der Vielzahl der Publikationen des Autors in den Jahren 1912/13 nimmt das nicht wunder⁷. Diese Übersetzung nach neunzig Jahren unverändert und unkommentiert wieder abzdrukken, ist verantwortungslos, sowohl gegenüber Delacroix wie gegenüber Meier-Graefe. Größte Fehler hätten korrigiert werden müssen und auch korrigiert werden können, etwa „die herrliche Folge

5 „hohlen Deuteleien“ ist die Übersetzung für „*recherches prétentieuses*“, Delacroix, *Écrits sur l'art* (wie Anm. 1), S. 111.

6 Zur Problematik der Salonplastik des 19. Jahrhunderts s. den Abschnitt „Baudelaire: ‚Warum die Skulptur so langweilig ist‘“, in: DIETER RAHN: *Die Plastik und die Dinge. Zum Streit zwischen Philosophie und Kunst*; Freiburg: Rombach, 1993, S. 209–212.

7 Über die Umstände der Entstehung dieser Übersetzung informiert ein soeben erschienener Band mit Briefen und Dokumenten zum Werk Meier-Graefes: Julius Meier-Graefe: *Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente*. Hrsg. und kommentiert von Catherine Kramer unter Mitwirkung von Ingrid Grüniger; Göttingen 2001. Dort heißt es im Anhang (S. 472): „Ursprünglich sollte Eugen Spiro die Aufsätze übertragen; das Ergebnis fiel aber so aus, daß selbst ausführliche Korrekturen nicht ausreichten und Meier-Graefe sich schließlich an eine neue Übersetzung machen mußte. Das ‚Schmerzenskind‘, das über drei Jahre lang ausgetragen wurde und dreimal gesetzt werden mußte, erschien schließlich im Oktober 1912; siehe die einschlägige Korrespondenz zwischen Meier-Graefe und Kippenberg im Goethe und Schiller-Archiv, Weimar“.

aus dem Leben des hl. Bruno von Rubens“ (S. 65) (diese Bilderfolge stammt in Wahrheit von Le Sueur). Im Charlet-Artikel ersetzt Meier-Graefe mehrmals den Namen des Künstlers durch Raffet (S. 183, 187), offenbar in der Meinung, dies sei ein Künstlername Charlets. In Wahrheit war Auguste Raffet ein jüngerer Mitarbeiter Charlets, der in Delacroix' Artikel gar nicht erwähnt wird. Wenn Antoine Gros' letztes Bild für diesen Maler zum „Amboß seiner Verzweiflung“ wurde (S. 103), so hieß das im Manuskript des Übersetzers vermutlich einmal „Anstoß“ oder „Anlaß“ (*l'occasion de son désespoir*). Bei einem Bild der Göttin Diana redet Meier-Graefe von der „Schönheit des hinteren Teils“ (S. 67); gemeint ist der Hintergrund des Bildes (*fond*). Am Anfang des zweiten Abschnitts des Poussin-Aufsatzes bezieht sich „So geartete Männer“ (S. 131) (*Les hommes doués de cette dernière qualité*) auf die Meister des 16., nicht, wie in der Übersetzung, auf die des 17. Jahrhunderts.

Die Wortwahl ist im ersten Text „Über Kunstkritiken“ häufig übertreibend, etwa wenn die eigenen Fehler den Künstler nicht nur niederdrücken (*accabler*), sondern „zerschmettern“ (S. 9). Meist bedient sich Meier-Graefe aber eines sachlicheren Stils, „entgegen seinem sonstigen Sprachduktus“, wie die Herausgeber anmerken (S. 5).

Gesondert zu bedenken sind die Probleme der Terminologie. Manche kunsttheoretischen Termini haben eine solche Bedeutungsbreite, daß sie in der Übersetzung nicht gut durch ein einziges Wort wiedergegeben werden konnten. Es ist lehrreich, wie Meier-Graefe z. B. den Terminus *exécution* je nach Zusammenhang verschieden übersetzt oder umschreibt (einen Begriff, dem Delacroix in seinem geplanten „*Dictionnaire des beaux-arts*“ einen eigenen Artikel widmen wollte), nämlich nicht nur wörtlich als Ausführung oder malerische Ausführung, sondern auch als Malerei, das rein Malerische, malerische Materie, Technik, Kunstkniffe, Arbeit, Handschrift, Niederschrift u. a. Die freien Umschreibungen geben in ihrem jeweiligen Zusammenhang den Sinn des Gemeinten einigermaßen wieder, freilich um den Preis des Verzichts auf die Einheit des Terminus und seiner Konnotationen. *Ordonnance* ist als Anordnung und Anlage richtig, als „Stil“ (S. 10) oder „Ebenmaß“ (S. 207) aber zu frei übersetzt, *clair-obscur* als „Halbdunkel“ (S. 162) unzutreffend. Problematisch ist die Übersetzung von *composer* mit „freie Schöpfungen“ (S. 19)⁸.

Im Aufsatz über Gros verwendet Delacroix den Terminus „realisieren“ in einer spezifischen Weise, die Cézanne später von ihm übernehmen sollte. In der Übersetzung taucht das Wort nicht auf. Dort heißt es nur und sinngemäß richtig, der Künstler müsse „den unbezwinglichen Wunsch fühlen, sich immer mehr zu vervollkommen“ (S. 99). Im Französischen steht: „il doit être possédé du désir de réaliser de plus en

8 Über Raffael schreibt Delacroix: „Il plaçait la noblesse dans la propriété de chaque chose, dans sa convenance, dans le juste rapport de l'ensemble et des détails“. Meier-Graefe übersetzt: „Der Adel der Form bestand für ihn in der Eigenheit des harmonischen Ausdrucks, in dem rechten Verhältnis zwischen dem Ganzen und den Einzelheiten“ (S. 31). Nicht nur die Termini *propriété* (Angemessenheit) und *convenance* (Schicklichkeit) sind dadurch verlorengegangen, sondern auch die *Pointe* des Satzes, der sich gegen ein Denken richtet, das den Adel der Malerei nur in *bestimmten* Inhalten oder Formen (z. B. heroischen Gesinnungen oder antiken Formen) erblickt. Man vergleiche z. B. den Artikel ‚noble, noblesse‘ in: *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*; Bd. 1, Paris und Liège 1788, S. 559 f.

plus“. Mit *réaliser* ist dabei nicht nur, wie sonst üblich, das Vollenden eines geplanten und angelegten Werkes gemeint, sondern, wie der Fortgang zeigt, das Vollenden des Werkes als ein Schritt auf dem Weg der Annäherung an ein unerreichbares Ideal⁹.

Als zeitgebunden erweist sich die Übersetzung unter anderem durch die Subjektivierung des Ausdrucksbegriffs. Aus der „*Feinheit* der Ausdrucksweisen“ (*finesse des expressions*) macht Meier-Graefe eine „*Freiheit* des Ausdrucks“ (S. 131), und aus dem Bedürfnis Michelangelos, „die Formen und Gestalten, die er liebte, darzustellen“, ein Bedürfnis dieses Künstlers, „*sich* in seinen eigenen Formen und Gestalten zu äußern“ (S. 44) (Hervorhebungen vom Rezensenten). Überhaupt drängt sich der Terminus „Ausdruck“ gerne vor, z. B. auch dort, wo im Französischen von der Eigenart (*caractère*) (S. 49), vom Eindruck (*impression*) (S. 162) oder von der Wiedergabe (*rendre*) (S. 189) die Rede ist. Meier-Graefe spricht vom „Schaffensdrang“ (S. 24), wo Delacroix vom Zeitdruck redet, unter dem die alten Künstler produzierten. Die Übersetzung verschiebt (wie jede andere) die Bedeutungen. Ihr Wiederabdruck kann nicht, wie die Herausgeber (S. 5) meinen, durch die „sprachliche Nähe zur Entstehungszeit“ der Aufsätze gerechtfertigt werden.

Der Publikation ist eine allzu knappe editorische Notiz vorangestellt, die den Leser im Unklaren läßt über den Anteil der Editionsleistung Piron, was die Reihenfolge der Texte und die Zusammenstellung der Tagebuchfragmente betrifft. Die Fragmentfolge „*Metaphysik*“ wurde von Piron zusammengestellt, nicht erst von Meier-Graefe, wie die Herausgeber S. 5 behaupten.

BERTRAM SCHMIDT
Berlin

⁹ BERTRAM SCHMIDT: Cézannes „Realisierung“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 28./29. April 2001, Nr. 98, S. 84. Eine französische Übersetzung dieses Aufsatzes ist für die nächste Ausgabe des *Bulletin de la Société Paul Cézanne* in Aix-en-Provence vorgesehen (erscheint voraussichtlich 2002).

John Sillevius & Anne Tabak: Het Haagse School boek; Zwolle: Waanders Uitgevers (in samenwerking met het Gemeentemuseum Den Haag) 2001; 416 S., ca. 250 Farb- u. SW-Abb.; ISBN 90-400-9540-X; Hfl 29,50

Das kompakte Buch im Manteltaschenformat wurde aus Anlaß der Neupräsentation des Sammlungsbestandes im Gemeentemuseum von Den Haag als Veröffentlichung für ein breites Publikum aufgelegt. Das Museum verfügt über die umfangreichste Sammlung von Werken und Zeugnissen dieser in die Geschichte der modernen Malerei am Ende des 19. Jahrhunderts eingebetteten und in Holland außerordentlich populären Strömung der Malerei.

Hauptbestandteil des Buches sind die Abbildungen von etwa 250 Gemälden, Aquarellen, Zeichnungen und zeitgenössischen Fotos, zumeist aus dem Bestand des Museums und in mehreren Fällen erstmals publiziert. Neben einer Einleitung von Ronald de Leeuw (S. 7–13) mit einer kurzen Zusammenfassung der Rezeptions-