

Dieter Arendt

## Heinrich Heine: »Französische Maler« oder: Signaturen der Zukunft

Heine traf im Mai 1831 in Paris ein. Ob er sich auf den Spuren der vorjährigen Juli-Revolution und ihren Folgen wußte, darf angenommen werden, bleibe aber dahingestellt.<sup>1</sup> Fest nämlich steht: Am 21. Mai besuchte er die Bibliothèque Royale und ließ sich dort die Manessische Minnesänger-Handschrift zeigen. Und wenig später<sup>2</sup> war er im Louvre und besichtigte dort den »Salon«, die periodische Galerie gegenwärtiger Maler, deren Bilder er beschrieb und für Cottas »Morgenblatt für gebildete Stände« kommentierte.

Heine räumt in einem zwei Jahre später für die Buchausgabe geschriebenen »Nachtrag« zwar ein, daß die Pariser Revolutionen ihn in Anspruch nahmen, daß er es indessen »nicht unterlassen« konnte, »zuerst über die Große Revolution zu schreiben, die hier im Reiche der Kunst stattgefunden«. [HSA VII, 51] Er gibt zu, daß er gegenüber der französischen Kunst das negative Vorurteil seiner deutschen Landleute gehegt habe, nun aber doch erkenne, daß sie der »sozialen Bewegung« gefolgt sei und sich »endlich mit dem Volke selber verjüngt« habe. [HSA VII, 52]

Heine zitiert im Blick auf die Kunst und die Künstler des Ancien Regime einen Satz des Kunstkritikers Louis de Maynard aus der Zeitschrift »Europe littéraire«: »Der Ausbruch der Revolution überraschte sie im Negligee«, und man möchte fast ergänzen, daß er damit rückblickend seine eigene Überraschung ins Bild brachte. [HSA VII, 54]

Heines Sympathie für Frankreich und seine Sehnsucht nach Paris ist häufig genug dokumentiert worden, ebenso sein recht geläufiger, wenn auch nicht perfekter Umgang mit der französischen Sprache; die Frage aber nach seiner Kenntnis der französischen Kunstgeschichte ist nicht leicht zu beantworten. Der Hinweis auf die Düsseldorfer Kunstgalerie hilft nicht aus der Verlegenheit.<sup>3</sup> Man geht nicht allzu-sehr fehl, wenn man davon ausgeht, daß ihm – wie er selbst eingesteht – das deutsche Vorurteil im Wege stand, daß diese Einsicht indessen zugleich Anlaß zu einer Wende war, sich genauer über die Kunst der Malerei zu informieren, zumal die Kunstausstellung, über die in der französischen Presse täglich berichtet wurde, ihn hinreichend motiviert haben dürfte. Im übrigen teilt er sicherlich die öffentliche Meinung, daß in der Geschichte der Kunst notwendigerweise eine neue Ära<sup>4</sup> angebrochen sei, so daß die »dreitausend ... Kinder der Kunst«<sup>5</sup> [HSA VII, 15] bereits diesseits aristokratisch-klerikalen Mäzenatentums und somit gleichsam elternlos waren – wie der erste Eindruck zu bestätigen scheint: »die Ausstellung glich einem Waisenhaus, einer Sammlung zusammengeraffter Kinder«, deren »Mutter«, die »katholische Kirche«, weder Schutz noch Hilfe bieten kann, da sie »jetzt verarmt und selber hilflos.« [HSA VII, 15]

Heine wird beim Eintritt in die über mehrere hundert Meter sich erstreckende Galerie und beim Anblick der übergroßen Zahl der Bilder ebenso beeindruckt wie verwirrt gewesen sein, aber in bewußtem Unterschied zu den Besucherscharen quittierte er seine Unsicherheit nicht mit dem »Almosen eines gleichgültigen Blicks«, im Gegenteil: seine Besichtigung ist zugleich Umsicht, Sichtung und Auswahl, und das erste Urteil klingt wie die Mutprobe eines Debütanten: »Jeder Maler malt jetzt

auf eigene Hand«; und zugleich schafft er mit diesem Urteil nicht nur den Künstlern, sondern auch sich selbst Spielraum für seine experimentierende Kunst-Kritik: »Leinwand ist geduldig.« [HSA VII, 15] Und da er sich ohnehin bar aller aus der prärevolutionären Epoche des Ancien Regime überkommenen Maßstäbe glaubt – der Meister Jaques-Louis David war zwar immer noch eine Autorität, hatte aber merklich an Einfluß verloren – wird das leitende Interesse notwendigerweise seine subjektive Haltung und seine persönliche Meinung freisetzen.

Heine hat von den »dreitausend« Bildern acht ausgewählt und mit seiner Aufmerksamkeit und Betrachtung bedacht. Von Ary Scheffer, von dem seine Feinde sagen, »er male nur mit Schnupftabak und grüner Seife« [HSA VII, 16], beanspruchen naheliegenderweise zwei Bilder seine Aufmerksamkeit: »Faust in der Studierstube« und »Gretchen am Spinnrad«.

Heines Faszination von der Faust-Tradition muß nicht umständlich beschrieben und belegt werden, sie war hinreichend bekannt, wurde wenige Jahre später in seinem Essay über »Die romantische Schule«<sup>6</sup> für die französischen Leser explizit referiert. Heine greift bei der Beschreibung der Bilder zwar gängige Urteile der Presse auf, aber nicht weil sie gängig sind, sondern weil beide Portraits, ohnehin inhaltlich tragische Gegensätze, die dissonante Existenz menschlichen Daseins repräsentieren: Fausts Gesicht ist »schnupftabaklich fahl« [HSA VII, 17], so wie wir das eigene Gesicht nicht mögen, »wenn wir es, überwacht und verdrießlich in jenen grünen Spiegeln erblickten«, denen man morgens in alten Wirtshäusern gegenüberstand: ein greises Antlitz verfallenden Lebens – »wie eine schöne Ruine, die der Mond beleuchtet«, und über den Augenbrauen »brüten fabelhafte gelahrte Eulen«. [HSA VII, 17]

Der nachdenkliche Leser des Berichts scheint Fausts »Habe nun ach« zu hören, angeregt wie von bemalten Kulissen eines Bühnenbildes: »Im Hintergrunde, kaum sichtbar und ganz grün, widerwärtig grün gemalt, erkennt man auch den Kopf des Mephistopheles [...] des Gottes der grünen Seife.«

Und Gretchen? Im Gegensatz zu Fausts präntiös-frustrierender Gelehrtheit und zu Mephistos dämonisch-lauernder Lüstertheit nach einer unschuldigen Seele ist Gretchen »die Bescheidenheit selbst«, ein »deutsches Mädchen« mit melancholischen »Veilchen«-Augen; bei ihrem Anblick denkt man an »duftige Lindenbäume [...], an schlechten Tabak und gute Gesellen [...], an erste Liebe und allerlei andere süße Schnurrpfeifereien«. [HSA VII, 18].

»Schnurrpfeifereien«? Denkt er an das französische Wort fanfreluches, das er viel später in der französischen »Préface« seiner Pariser »Berichte über Politik, Kunst und Volksleben«, in der »Lutèce«, anwenden wird, in der er die bevorstehende kommunistische Revolution beschreibt, die zugleich mit allen »fanfreluches fantastiques de l'art« auch sein »Livre des Chants« zerstören wird?<sup>7</sup> Gretchen ist immerhin nicht irgendein Kind aus dem Volke. Gretchen ist eher ein biederer oder biedermeierliches Mädchen aus gutbürgerlichem Hause: »Wolfgang Goethes Gretchen [...] hat den ganzen Friedrich Schiller gelesen« und »sie ist viel mehr sentimental als naiv und viel mehr schwer idealisch als leicht graziös« [HSA VII, 18]; könnte man nicht meinen, der Betrachter dachte an die Mädchen aus dem »Buch der Lieder«? Es wäre nicht das erste Mal, daß Heines »sehr subjektive und eigenwillige Interpretation«<sup>8</sup> solche Spekulationen zuließe.



Heine hat, wie stets vorausgesetzt und wie inzwischen präzise recherchiert und belegt worden ist, die Artikel der Französischen Presse<sup>9</sup> nicht nur sehr genau gelesen, sondern sich gerne anregen lassen und sogar einige Passagen zum Teil wörtlich übernommen; aber schwerlich dürften dadurch objektive Kriterien gegeben sein, eher ist das Gegenteil der Fall, da die feuillotonistische Kunstkritik zeitgleich mit »der öffentlichen Meinung in Frankreich«<sup>10</sup> mit ähnlichen Erwartungen neuerer Tendenzen zu Werke ging wie der Besucher aus Deutschland, der durch seine Prinzipien der Auswahl sowohl der Urteile über bestimmte Bilder wie der Bilder selbst seine eigene subjektive Meinung nur mehr bestätigt finden konnte.

Heine, der von den »dreitausend« Bildern nur acht ausgewählt, markiert bereits durch seine Sichtung<sup>11</sup> eine subjektive Dominanz bei der Beurteilung der Bilder: Kunsthistorische Reminiszenzen sind allenfalls als Anspielungen und kunsttheoretische Reflexionen als Anleihen zu erwarten. Deutlich werden wird bei den Bildbeschreibungen vielmehr, zugleich mit seiner stilistischen Artistik, seine wie immer ästhetisch verbrämte gesellschaftspolitische Haltung<sup>12</sup>: die Dialektik von ironischer Distanz und Engagement. Man tut seinem Kunstverständnis keinen Abbruch, wenn man konstatiert, daß er die Bilder nicht nur als Kunstobjekte wahrnimmt, sondern als Medien versteht und nutzt für den Prozeß und Progreß von Gesellschaft und Geschichte.<sup>13</sup>

Als Heine in der »Romantischen Schule« die Romantik und die romantische Kunst als mittelalterlich-christliche »Passionsblume« bezeichnet, beschreibt er sie wie folgt:

»Wahrlich, wenn man Gemäldesammlungen betrachtet und nichts als Blutszenen, Stäupen und Hinrichtung dargestellt sieht, so sollte man glauben, die alten Meister hätten diese Bilder für die Gallerie eines Scharfrichters gemalt.« [HSA VIII, 15]

Um so überraschender und zugleich bezeichnend für ihn ist, daß und wie er, fast gleichzeitig zu seiner scharfen Attacke gegen die Wiederaufnahme biblischer Stoffe durch die Malerschule der Nazarener<sup>14</sup>, ein Bild von Horace Vernet beschreibt: »Judith und Holofernes«: Judith, »ein blühend schlankes Mädchen« [HSA VII, 21], in der Hand ein Krummschwert, eben im Begriff, den heidnischen Verderber Holofernes zu töten.

Das jüdische Mädchen Judith erscheint mit dieser entschlossenen Gestik geradezu das Gegen-Modell zum sentimental deutschen Gretchen: »Gottrein und doch weltbefleckt wie eine entweihte Hostie« [HSA VII, 21], den Kopf umkränzen schwarze Locken »furchtbar graciös« [HSA VII, 21], und »süße Wildheit« spricht aus dem Gesicht der »tödlichen Schönen« [HSA VII, 21]. Das »Auge funkelt süße Grausamkeit und die Lüsterheit der Rache«. [HSA VII, 21] Holofernes schläft »in der Nachwonne seiner Beseligung, er schnarcht vielleicht« [HSA VII, 21], und in diesem Augenblick stürzt er »in die weiße Nacht der ewigen Vernichtung«. [HSA VII, 21]

Heine gesteht, daß er solch ein königliches Ende benedict, fügt aber an:

»Ist es Ironie von Horace Vernet, daß die Strahlen der Frühlingssonne auf den Schlafenden gleichsam verklärend hereinbrechen, und daß eben die Nachtlampe erlischt?« [HSA VII, 21]

Heine aber zählt »unter den dreitausend Nummern des Katalogs nur neunundzwanzig jener heiligen Gemälde« [HSA VII, 37], die ihre Sujets der biblischen und der

kirchlichen Tradition entlehnen, und er konstatiert, daß die »Sympathie für Gegenstände der heiligen Historie [...] in den meisten Ländern Europas gänzlich erloschen« sei. [HSA VII, 33] Es wäre nun aber kurzschlüssig, wollte man eine besondere Aufmerksamkeit oder Vorliebe für farbenfrohe Genremalerei folgern, vielmehr hält er den kunstwissenschaftlichen Streit um die »Unterscheidung von Historie und Genre« für gegenstandslos und »sinnverwirrend« [HSA VII, 32] – ein Streit um Begriffe. Für ihn wecken Genres als »Manifestationen des gewöhnlichen Lebens« [HSA VII, 32], wie sie etwa bei den Niederländern Jan Steen und anderen zu finden sind, gleicherweise »ein historisches Interesse«: es »offenbart sich uns wunderbar der Geist ihrer Zeit, wir sehen so zu sagen dem sechzehnten Jahrhundert in die Fenster und erlauschen damalige Beschäftigungen und Kostüme.« [HSA VII, 32]

Léopold Roberts Bilder scheinen für Heine solche »Fenster« zu sein, durch die er über die Horizonte des eigenen Bewußtseins Sitten und Bräuche anderer Zeiten und anderer Völker beobachten zu können meint. Kein Zweifel: »die natürliche Darstellung italienischer Volksszenen, die er mit seinem Erleben in Italien assoziieren konnte<sup>15</sup>, zeitigten Eindruck, insbesondere das Bild »Ankunft der Schnitter in den Pontinischen Sümpfen«. Aber er betont: der Maler habe nicht »die Natur treu nachgepinselt« [HSA VII, 36], sondern die Natur nur zum Vorwand genommen, um sie gleichsam als Medium zu verwenden für seine die natürlichen Grenzen sprengende künstlerische Meinung, für die Manifestation der Kunst. Roberts »Schnitter«, ein Ernte-Bild, ein von der Sichel-Ernte heimkehrender Erntewagen, umgeben von bäuerlichen Landleuten: ein Großvater, ein Sohn, ein Knecht und »das junge schöne Eheweib« des Sohnes; vielleicht das Portrait einer Familie und insofern Abbild des wirklichen Lebens – aber:

»gleichsam die Apotheose des Lebens; bey dem Anblick desselben vergißt man, daß es ein Schattenreich gibt und man zweifelt, ob es irgendwo herrlicher und lichter sey, als auf dieser Erde.« [HSA VII, 35]

Im Rahmen erscheint zwar »eine öde Gegend der Romagna«, aber die Szene wird beleuchtet vom »italienisch blühendsten Abendlichte« [HSA VII, 35], so daß das Bild gleichsam eine Verkündigung vollkommenen Lebens ist.<sup>16</sup>

Heine kommentiert die Meinung der Betrachter und wohl auch der Presse, wenn er schreibt: »Das Pariser Publikum hat dieses gemalte Evangelium besser aufgenommen, als wenn der heilige Lukas es geliefert hätte.« [HSA VII, 35] Und er fügt hinzu: »Robert ist Franzose« und ein Bekenner der »noch verhüllten Doktrin«, die die fatale Spaltung zwischen Geist und Malerie aufhebt, die fromme Scheidung zwischen Diesseits und Jenseits, und die den Menschen wieder einsetzt in seine irdischen Rechte. Auffallend an dieser Stelle ein Zitat, das in einem seiner umstrittensten Gedichte wiederkehrt: »denn Gott ist alles was da ist.«<sup>17</sup>

Heines Sympathie für »die unsichtbare Kirche der St.Simonisten« [HSA VII, 260], die in der frühen Pariser Zeit sein Denken bestimmte, ist offensichtlich, und es läge wohl nahe, sowohl über seine derzeitigen sozial-utopischen Hoffnungen als auch über seine späteren Ausführungen zum Gegensatz von asketischem Nazarenentum und sensualistischem Hellenentum zu reflektieren, aber ein Exkurs dazu würde zu weit vom »Salon« wegführen. Wichtiger ist ein anderer Hinweis: Für Heine ist Roberts Bild Anlaß zur Explikation seiner eigenen Kunst-Theorie: die Kunst ist ebenso Darstellung der Wirklichkeit – der natürlichen wie der gesellschaftlichen –



wie sie gleicherweise transparent ist zur Idee, zum Ideal; insofern ist sie sowohl Spiegelung als auch ironische Verklärung und in dialektisch-widersprüchlicher Weise Medium der Utopie. Roberts Figuren sind sozial-utopische Exempel:

»in der glühenden Flammentiefe des Künstlergemütes so fegefeuerig gereinigt und geläutert, daß sie verklärt emporstiegen in den Himmel der Kunst, wo ebenfalls ewiges Leben und ewige Schönheit herrscht, wo Venus und Maria niemals ihre Anbeter verlieren.« [HSA VII, 36]

Heine empfand seit frühester Jugend eine gewisse Zuneigung zu den Madonnen, und es ist kein Zufall, daß sie auf seiner Italienreise ihre Wirkung tun im Dom von Trient: »sie nicken so verzeihend aus ihren Nischen«; und er bedauert, daß jene »marmorne Madonna, die das Kind auf dem Arm trägt«, ihren »wunderschönen Kopf verloren hat, den der Pöbel abgeschlagen«. [DHA VII, 40] Es kann sogar passieren, daß er die Statue oder das Bild der Madonna verwechselt mit einer betenden Büberin, die vor ihr kniet:

»Wer ist jene Verschleyerte, die dort kniet vor dem Bilde einer Madonna? Die Ampel, die davor hängt, beleuchtet grauenhaft süß die schöne Schmerzensmutter einer gekreuzigten Liebe, die Venus dolorosa.« [DHA VII, 173]

Das Bild ist höchst aufschlußreich, denn es verrät keine christlich-katholische, sondern eine ästhetische Zuneigung zu den Madonnen, vielleicht sogar eine ästhetische Religion. Das wird noch deutlicher, wenn er die Varianten der Madonna bzw. der Venus dolorosa benennt, etwa Astarte als »Unsre liebe Frau von Sidon« [DHA V, 143] und die Venus von Milo als »Unsere liebe Frau von Milo« [DHA III, 18].

Heines Mischung paganer und christlicher Figurationen, ästhetischer und religiöser Phänomene, mag man als blasphemisch empfinden, indessen wäre es historisch-kritisch korrekt hinzuweisen auf den tieferen Grund der dissonanten Metaphorik, die bestimmend ist für sein Denken und seine Poesie.<sup>18</sup>

Bei Decamps scheint Heine zunächst hilflos, und was wäre auch zu sagen bei einem Gemälde mit dem Thema »Nachtpatrouille in Smyrna.«? Vordergründig konstatiert er Exotik und bezeichnenderweise »deliziose Farbenmusik«, aber es besagt zunächst wenig, wenn er darüberhinaus konkretisiert: türkische und fremdartige Sujets. Bei der detaillierten Deskription der Figur des »schwammbauchig hoch zu Roß« thronenden Hadji-Bey [HSA VII, 27] hat er zwar Schwierigkeiten mit der Interpretation, aber er rettet sich in scheinbar beiläufige, indessen höchst bedeutsame Allgemeinplätze zum Thema Kunst:

»Der große Irrthum besteht immer darin, daß der Kritiker die Frage aufwirft: was soll der Künstler? Viel richtiger wäre die Frage: was will der Künstler, oder gar, was muß der Künstler? Die Frage, was soll der Künstler? entstand durch jene Kunstphilosophen, die, ohne eigene Poesie, sich Merkmale der verschiedenen Kunstwerke abstrahirten, nach dem Vorhandenen eine Norm für alles Zukünftige feststellten, und Gattungen schieden, und Definitionen und Regeln ersannen. Sie wußten nicht, daß alle solche Abstraktionen nur allenfalls zur Beurtheilung des Nachahmervolks nützlich sind, aber daß jeder Originalkünstler und gar jedes neue Kunstgenie nach seiner eigenen mitgebrachten Aesthetik beurtheilt werden muß. Regeln und sonstige alte Lehren sind bey solchen Geistern noch viel weniger anwendbar.« [HSA VII, 27-28]

Heine versteht sich *expressis verbis* als »Supranaturalist« und es erinnert sogar an die vielgeschmähte romantische und nazarenische »Kunst-Tradition«<sup>19</sup>, wenn er proklamiert, daß dem Künstler »die bedeutendsten Typen, als eingeborene Symbolik eingeborener Ideen gleichsam in der Seele geoffenbart werden.« Decamps aber *male fast* »märchentreu« [HSA VII, 30], wenn auch die neben dem Hadji Bey herlaufenden Diener mit ihren »thierischen Gesichtern nicht eben anziehend sind«, aber aus der »Mischung des Tierischen mit dem Menschlichen« spricht der »uralte Humor«. [HSA VII, 30] Jedoch es ist nicht allein der Inhalt des Bildes, etwa der Kontrast zwischen der Macht »des absoluten Bastonadenthums« [HSA VII, 26] mit der Ohnmacht und Unfreiheit animalischen Sklaventums, vielmehr ist es die »Frage einer mystischen Unfreiheit« [HSA VII, 28], die bei der Betrachtung des fremdartigen Bildes zur Debatte steht: der Künstler hat in unbewußter Freiheit seine Farben gemischt, wie jene schlafwandelnde Prinzessin, die in den Gärten von Bagdad ihre Blumen zu einem »Selam«, zu einem Liebesstrauß band, den nur Harun Alradschid empfangen und deuten konnte.<sup>20</sup> Und er möchte nicht »vergessen zu erwähnen«, daß einige schöne Frauen, »unverschleierte Griechinnen, am Fenster sitzen und den drolligen Zug«, ohne dieser peinlichen Wirklichkeit die geringste Aufmerksamkeit zu schenken, vorüberziehen sehen: »Ihre Ruhe und Schönheit bildet mit demselben einen ungemein reizenden Kontrast.« [HSA VII, 31]

Heines nahezu occasionell anmutenden künstlerischen Bemerkungen führen endlich zu der Frage: Läßt sich bei der deskriptiven Betrachtung der Gemälde-Sammlung von 1831 ein leitendes Interesse ausmachen? Aufschlußreich ein Satz, geschrieben zwölf Jahre später am 7. Mai 1843 anlässlich einer neuerlichen Gemälde-Ausstellung im Salon:

»Was wird sich aber unsern Nachkommen, wenn sie einst die Gemälde der heutigen Maler betrachten, als die zeitliche Signatur offenbaren?« [HSA XI, 207]

Heine versucht, diesmal mit Mühe, »dieses Chaos im Geiste zu ordnen«, um »den Gedanken der Zeit« zu entdecken: »das Malerzeichen des Zeitgeistes«. [HSA XI, 206] Er sucht in den Bildern den adäquaten Ausdruck der Gegenwart, er sucht nach Mustern, nach *shifting patterns*<sup>21</sup>, nach Modellen, die bedeutsam, weil aktuell oder gar vorausweisend sind und den singulären Augenblick generalisieren in Prozessen einer bedeutenden Lebens-Geschichte oder überhaupt der Geschichte.<sup>22</sup> Daß er mit diesem Muster zugleich Ziel und Sinn sucht und findet und daß er mit diesem Telos der Geschichte eine teleologische Struktur in einem bzw. in seinem bestimmten Sinn unterlegt, ist außer allem Zweifel.

Was Goethe als Symbol bezeichnete, nämlich die Manifestation des Allgemeinen im Besonderen, nannte Heine eine parabolische Signatur; allerdings verstand er die Transparenz nicht im idealistisch-ontologischen Sinn wie Goethe, sondern in historischer Perspektive.

Heine, der Poet, wußte sehr genau um die Macht der *poiesis*, um die Macht des schaffenden Wortes. Er wußte es natürlich auch als Kenner der Bibel, insbesondere der Genesis, wo es heißt: Und Gott sprach ... In seinem Essay über »Religion und Philosophie« formuliert er lapidar:

»Der Gedanke will That, das Wort will Fleisch werden. Und wunderbar! der Mensch, wie der Gott der Bibel, braucht nur seinen Gedanken auszusprechen, und es gestaltet sich die Welt, es wird Licht oder es wird Finsterniß, die Wasser sondern



sich vom Festland, oder gar wilde Bestien kommen zum Vorschein. Die Welt ist die Signatur des Wortes.« [DHA VIII, 79-80]

Heine aber wendet das biblische Wort in ein geschichtliches Verstehen: das menschliche Wort macht Geschichte.

Heine verteidigt später seine ›Denkschrift‹ über Börne, die fast eine Invektive genannt werden könnte, mit dem Hinweis darauf, es ginge gar nicht um die Person Börne, sondern um den »Zeitgeist«<sup>23</sup>, den dieser repräsentiert.

Im Salon von 1831 hing unter den dreitausend Gemälden das berühmte Bild von Delacroix: ›La liberté guidant le peuple‹.<sup>24</sup> Es versteht sich von selbst, daß das Bild des jungen Malers, vor dem er »immer einen großen Volkshaufen stehen sah« [HSA VII, 23], seine besondere Aufmerksamkeit erregen mußte. Aber nicht nur der auffallende Andrang der Besucher weckte sein Interesse, nicht nur das in diesen Tagen naheliegende Sujet: die Revolution; denn »über vierzig Gemälde präsentierten sich mit dem Sujet der Julirevolution«. [HSA VII, 25] Vielleicht hätte das Bild auf den ersten Blick seine widersprüchliche, zwischen realistischer Aktualität und supranaturalistischer Phantastik schwankende Kunstauffassung<sup>25</sup> bestätigen können. Wir wissen um seine Sympathie für die *Trois Glorieuses Journées*:

»Heilige Julitage von Paris! [...] Die Götter im Himmel, die dem großen Kampfe zusahen, jauchzten vor Bewunderung, und sie wären gerne aufgestanden von ihren goldenen Stühlen und wären gerne zur Erde herabgestiegen, um Bürger zu werden von Paris!« [HSA VII, 24]

Und er beeilt sich, seine eigene Meinung zu dem in diesem Bilde dargestellten Ereignis kundzutun: »ein großer Gedanke«! [HSA VII, 23]

Und dann beschreibt er das Bild:

»Eine Volksgruppe während den Julitagen ist dargestellt, und in der Mitte, beinahe wie eine allegorische Figur, ragt hervor ein jugendliches Weib, mit einer rothen phrygischen Mütze auf dem Haupte, eine Flinte in der einen Hand und in der andern eine dreifarbigte Fahne.« [HSA VII, 23]

Aber in die neutral und sachnah anmutende Deskription mischt sich unauffällig, aber zunehmend, schüchtern zunächst, aber mehr und mehr aufmüpfig und provokativ, eine ironisch distanzierte und spöttelnde Haltung gegenüber der allegorischen Figur, für die er höchst dissonante Metaphern findet: »eine seltsame Mischung von Phryne, Poissarde<sup>26</sup> und Freiheitsgöttin.« [HSA VII, 24] Er kann nicht umhin zuzugeben, daß die Figur ihn an gewisse Mädchen und Frauen in gewissen Pariser Vierteln erinnert: »an jene peripatetischen Schnellläuferinnen der Liebe oder schnellliebende, die des Abends auf den Boulevards umherschwärmen«. [HSA VII, 24] Und der neben der »Gassenvenus«<sup>27</sup> [HSA VII, 24] mit Pistolen hantierende und posierende Junge mit der Studentenmütze auf dem Kopf kommt ihm vor wie ein rußiger »Schornsteinkupido« [HSA VII, 24], und der tote Revoluzzer oder Soldat wie ein »Pantheonskandidat« [HSA VII, 24] – aber er wiederholt den Satz: »ein großer Gedanke hat diese gemeinen Leute, diese Caprüle, geadelt und geheiligt und die entschlafene Würde in ihrer Seele wieder aufgeweckt.« [HSA VII, 24]

Heine scheint wenig beeindruckt von dem Revolutions-Gemälde des vielbewundernten Delacroix, aber er scheint zu besonderer Nachdenklichkeit angeregt durch das große Cromwell-Gemälde von Delaroche: Cromwell, der Sieger über König Karl

Stuart, den er hinrichten ließ, Cromwell, der sich nur Protektor nannte und auf die Krone verzichtete – im Unterschied zu »Bonaparte, der ein Washington von Europa werden konnte, und nur dessen Napoleon ward«. [HSA VII, 44]

Heine hat die »Gespräche« [HSA VII, 46] belauscht, die vor dem Bilde geführt wurden: er scheint im Augenblick der Figuration Cromwell – Karl die gleichen Gedanken zu haben wie all die anderen Betrachter, nämlich: sie waren alle von dem ungewöhnlichen Sujet bzw. von der Szene zutiefst betroffen und zuinnerst bemüht um »die Entzifferung seiner Gedanken bey dem Sarge des todten Karl«. [HSA VII, 45]

Heine aber wartet auf mit einer bestürzenden Reflexion:

»Den Beschauer erschüttert diese grauenhafte, entsetzliche Ruhe im Gesichte des Mannes. Da steht sie, die gefestete und sichere Gestalt »brutal wie eine Thatsache« [...] fast wie ein Holzhacker, der eben eine Eiche gefällt hat. [...] er hat sie ruhig gefällt mit dem unglückseligen Beil, und da liegt sie zu Boden mit all ihrem holden Laubwerk und mit der unverletzten Krone; – Unglückseliges Beil!« [HSA VII, 45]

Heine scheint erregt, ergriffen, und zwar mehr als von Delacroix' Revolutions-Gemälde, aber was bewegt ihn? Er sagt es selbst: Es sei weniger der Vergleich des Protektors mit dem Kaiser als vielmehr die »Parallelen zwischen den Fehlern der Stuarts und der Bourbonen« [HSA VII, 44] – abermals also die aktuelle, jedoch nicht die gestrige Politik der Revolution, sondern die heutige Politik. Und abermals: die drohende Revolution.<sup>28</sup> In diesem Zusammenhang nun offenbart er abermals seine kulturpolitische Konfession:

Heine kann nicht umhin, die beiden nebeneinander hängenden Gemälde vergleichend zu kommentieren: Delaroches Cromwell, »der entsetzliche Schnitter mit dem abgemähnten Königshaupt« und Roberts »Schnitter, die, mit ihren schönen Aehren heimkehrend zum Erndtefest der Liebe und des Friedens«. [HSA VII, 46] Und er folgert:

»Fühlen wir bei dem einen Gemälde, wie der große Zeitkampf noch nicht zu Ende [...] so sehen wir auf dem andern Gemälde, wie ruhigsicher die Erde stehen bleibt und immer liebeich ihre goldenen Früchte hervorbringt, wenn auch die ganze römische Universaltragödie mit allen ihren Gladiatoren und Kaisern und Lastern und Elephanten darüber hingetrampelt. Wenn wir auf dem einen Gemälde jene Geschichte sehen, die sich so närrisch herumrollt in Blut und Koth [...] so sehen wir auf dem andern Gemälde jene noch größere Geschichte, die dennoch genug Raum hat auf einem mit Büffeln bespannten Wagen; eine Geschichte ohne Anfang und Ende, die sich ewig wiederholt und so einfach ist wie das Meer, wie der Himmel, wie die Jahreszeiten; eine heilige Geschichte, die der Dichter beschreibt und deren Archiv in jedem Menschenherzen zu finden ist; die Geschichte der Menschheit!« [HSA VII, 46]

Heine aber scheint nicht nur bewegt von der Tragödie der allgemeinen, längst vergangenen Weltgeschichte, vielmehr von der eben sich vollziehenden Geschichte der Gegenwart: vom Todeskampf der Polen gegen Preußen und Rußland. In diesem Kampf decouviert sich im Tagesgeschehen die »Universaltragödie«:

»Wenn die Kunst auch in Paris mehr als anderswo blüht, so werden wir doch in ihrem Genusse jeden Augenblick gestört durch das rohe Geräusch des Lebens [...] und das trunkene Herz, das eben Roberts Farbenlust eingeschlürft, wird schnell wieder ernüchtert durch den Anblick des öffentlichen Elends. Es gehört fast ein



Goethescher Egoismus dazu, um hier zu einem ungetrübten Kunstgenuß zu gelangen, und wie sehr einem gar die Kunstkritik erschwert wird, das fühle ich eben in diesem Augenblick. Ich vermochte gestern dennoch, an diesem Berichte weiterzuschreiben, nachdem ich einmal unterdessen nach den Boulevards gegangen war, wo ich einen todtblassen Menschen vor Hunger und Elend niederfallen sah. Aber wenn auf einmal ein ganzes Volk niederfällt, an den Boulevards von Europa – dann ist es unmöglich, ruhig weiter zu schreiben.« [HSA VII, 48]

In diesem historischen Rahmen fällt überraschenderweise der Name »Goethe«! Kunst-Geschichte wird damit nicht nur notwendigerweise verknüpft mit der auf der Weltbühne sich abspielenden Real-Geschichte, vielmehr wiederholt er darüber hinaus seine früheren, Hegel variierenden Bemerkungen zu Goethe und zur Goetheschen Kunst-Epoche<sup>29</sup>:

»Meine alte Prophezeiung von dem Ende der Kunstperiode, die bey der Wiege Goethes anfang und bey seinem Sarge aufhören wird, scheint ihrer Erfüllung nahe zu seyn. Die jetzige Kunst muß zu Grunde gehen, weil ihr Prinzip noch im abgelebten, alten Regime, in der heiligen römischen Reichsvergangenheit wurzelt.« [HSA VII, 49]

Heine also fordert von der Kunst Rückspiegelung der gegenwärtigen »Zeitbewegung« und verweist auf repräsentative Namen der Antike, des Mittelalters und der Renaissance: Phidias, Aeschylus, Dante:

»jene griechischen und florentinischen Künstler führten kein egoistisch isolirtes Kunstleben, die müßig dichtende Seele hermetisch verschlossen gegen die großen Schmerzen und Freuden der Zeit; im Gegentheil, ihre Werke waren nur das träumende Spiegelbild ihrer Zeit [...] Aeschylus hat die Perser mit derselben Wahrheit gedichtet, womit er zu Marathon gegen sie gefochten, und Dante schrieb seine Komödie nicht als stehender Kommissionsdichter, sondern als flüchtiger Guelfe [...].« [HSA VII, 49-50]

Heine hat zugleich mit seiner Kunst-Betrachtung und Kunstkritik sein subjektives Kunst-Programm entwickelt, das sich kaum unterscheidet von seinem sozialpolitischen Programm; und weil objektive Kriterien fehlen, setzt er alles auf die Karte subjektiver Freiheit:

»Indessen, die neue Zeit wird auch eine neue Kunst gebären, die mit ihr selbst in begeistertem Einklang seyn wird, die nicht aus der verblichenen Vergangenheit ihre Symbolik zu borgen braucht, und die sogar eine neue Technik, die von der seitherigen verschieden, hervorbringen muß. Bis dahin möge, mit Farben und Klängen, die selbsttrunkenste Subjektivität, die weltentzügelte Individualität, die gottfreie Persönlichkeit, mit all ihrer Lebenslust sich geltend machen, was doch immer ersprißlicher ist, als das todte Scheinwesen der alten Kunst.« [HSA VII, 50]

Und weil Frankreich das Land der Revolution ist, glaubt er, daß nur die Franzosen imstande sind, die »schwere Aufgabe« zu lösen: nämlich eine neue Kunst hervorzubringen. Wenn wir den Franzosen, »diesem leichten flatterhaften Volke« auch nachsagen, es sei wie ein Schmetterling, so darf man eben deshalb den Schluß ziehen:

»Aber der Schmetterling ist auch ein Sinnbild der Unsterblichkeit der Seele und ihrer ewigen Verjüngung.« [HSA VII, 50]

Heine also scheint nach den Erfahrungen der Gemälde-Ausstellungen im Salon die »Vision einer Malerei der Zukunft«<sup>30</sup> ableiten zu dürfen; aufgrund seiner supranaturalistischen Einstellung aber vermochte er trotz oder gerade wegen der Freu-

de an der »deliziösen Farbenmusik« nicht die zukünftige und durchaus beredte Landschafts-Malerei – die Genre-Malerei – zu deuten, die trotz ihrer prosaischen Alltags-Farbigkeit durchaus Ausdrucks-Kunst ist und den späteren Expressionismus vorausverkündet. Der von seiner lyrischen Phantasie gelenkte Dichter und sozial-poetisch engagierte Künstler, der lieber den Genre-Malern in die »Fenster« schaut, verbindet den Blick in die vergangene Geschichte mit seiner poetischen Hoffnung. Die in der postulierten »Subjektivität« latent vorhandene und langfristig wirkende »Sprengkraft«<sup>31</sup> hat er aufgrund seines sozial-utopischen Vorurteils nicht erkennen können. Dennoch: Sein Postulat einer Autonomie der Kunst war nicht mehr getragen von der selbstzufriedenen Indifferenz des Klassizismus, sondern war verpflichtet der Signatur der Epoche; mehr und mehr befreiten sich die Künstler aus ihrem egozentrischen Selbstverständnis und verbanden ihre Kunst – vor allem seit dem Expressionismus und Surrealismus – mit ihrer jeweiligen Gesellschafts-Geschichte.

Heine hat drei Jahre später die zerstückelten Artikel des »Morgenblattes« wieder zusammengefügt und als Buch mit dem Titel »Salon«, zusammen mit verstreuten Gedichten und dem Roman-Fragment »Memoiren der Herren von Schnabelewopski«, neu herausgegeben; die Veränderungen sind gering und sind zum Teil Korrekturen.<sup>32</sup> Höchst bedeutsam aber ist die »Vorrede« zum »Salon«, in der er nun unverstellt sowohl sein schriftstellerisches bzw. künstlerisches wie zugleich damit sein politisches Credo preisgibt; von hier aus fällt noch einmal ein erhellendes Licht auf seine Bild-Berichte und rechtfertigt die Frage nach dem Akzent seines Interesses und den Versuch einer Nachzeichnung seiner Perspektive.

Es dürfte erlaubt sein, eine vielzitierte Stelle dieser »Vorrede« ungekürzt wiederzugeben, weil sie gleichsam ein Schlüssel ist für sein gesamtes schriftstellerisches Werk.

»Gott lob! die Revoluzion des Julius hat die Zungen gelöst, die so lange stumm geschienen; ja da die plötzlich Erweckten alles was sie bis dahin verschwiegen auf einmal offenbaren wollten, so entstand viel Geschrey, welches mir mitunter gar unerfreulich die Ohren betäubte. Ich hatte manchmal nicht übel Lust das ganze Sprechamt aufzugeben; doch das ist nicht so leicht thulich wie etwa das Aufgeben einer geheimen Staatsrathstelle, obgleich letztere mehr einbringt als das beste öffentliche Tribunal. Die Leute glauben, unser Thun und Schaffen sey eitel Wahl, aus dem Vorrath der neuen Ideen griffen wir eine heraus für die wir sprechen und wirken, streiten und leiden wollten, wie etwa sonst ein Philolog sich seinen Klassiker auswählte, mit dessen Commentirung er sich sein ganzes Leben hindurch beschäftigte – nein, wir ergreifen keine Idee, sondern die Idee ergreift uns, und knechtet uns, und peitscht uns in die Arena hinein, daß wir, wie gezwungene Gladiatoren, für sie kämpfen. So ist es mit jedem ächten Tribunal oder Apostolat. Es war ein wehmüthiges Geständnis, wenn Amos sprach zu König Amazia, ich bin kein Prophet, noch keines Propheten Sohn, sondern ich bin ein Kuhhirt, der Maulbeeren ablieset; aber der Herr nahm mich von der Schaafheerde und sprach zu mir, gehe hin und weißsage. Es war ein wehmüthiges Geständnis, wenn der arme Mönch, der, vor Kaiser und Reich, zu Worms, angeklagt stand, ob seiner Lehre, dennoch, trotz aller Demuth seines Herzens, jeden Widerruf für unmöglich erklärte, und mit den Worten schloß: hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir, Amen!« [HSA VII, 7-8]



## Anmerkungen

### Siglen

DHA Heinrich Heine. Sämtliche Werke. Hrsg. v. Manfred Windfuhr. Hamburg: Hoffmann u. Campe 1973ff.  
HSA Heinrich Heine. Werke. Briefwechsel, Lebenszeugnisse. Säkularausgabe. Hrsg. v. den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten zur klassischen deutschen Literatur in Weimar und dem Centre National de la Recherche Scientifique in Paris. Berlin u. Paris 1970ff.

- 1 Heine hat später in den »Geständnissen« seiner Sehnsucht nach Lafayette und der Marseillaise zwar Ausdruck gegeben, aber man übersehe nicht die Ironie: »In zwanzig Minuten war ich in Paris, und zog ein durch die Triumphpforte des Boulevard Saint Denis, die ursprünglich zu Ehren Ludwigs XIV. errichtet war, jetzt aber zur Verherrlichung meines Einzugs in Paris diente.« [DHA XV, 24]
- 2 DHA XII, 507-537: »Französische Maler«. Apparat v. Jean-René Derré u. Christiane Giesen. Dort präzise Zeitangaben u. Literatur.
- 3 Wolfdieterich Rasch: Die Pariser Kunstkritik Heinrich Heines. In: Werner Hager u. Norbert Knopp (Hrsg.): Beiträge zum Problem des Stilpluralismus. München: Prestel-Verlag 1977. S. 230-244. Dort S. 230: R. verweist auf die »Reise von München nach Genua« und auf die »Stadt Lucca« und auf die Beschreibung einiger Bilder im Palazzo Durazzo, aber er konstatiert, daß Heine »als Kunstkritiker ohne Erfahrung« war. – Gerhart Söhn: In der Tradition der literarischen Kunstbetrachtung. Heinrich Heines »Französische Maler«. In: Heine-Jb. 1978. S. 10 u. Anm. 2: S. verweist auf die Düsseldorfer Gemäldegalerie: Heine habe dort »seine Urteilskraft« schulen können. Der Hinweis aber besagt wenig in bezug auf die französische Kunstgeschichte.
- 4 HSA VII, 519-520: »Seit dem Abgang der Bourbonen wartete die öffentliche Meinung auf eine revolutionäre Umwälzung in der Ästhetik, wie sie in der Gesellschaft schon erfolgt war, auf eine Befreiung der Kunst. [...] Aber man wartete gespannt auf den »Salon« im Jahre 1831 als Zeichen der Erneuerung.«
- 5 Genauere Zahlenangaben s. HSA VII, 520. Ferner: Susanne Fauchoux: Les Peintres français vus par Heinrich Heine. Diss. Masch. Paris/Nanterre 1970. – Gerhard Weiß: Heinrich Heines »Französische Maler« (1831). Sprachkunstwerk und Referat. Eine rezeptions- und einflußgeschichtliche Studie über Literatur und Malerei. In: Heine-Jb. 1980. S. 78-100. Bes. S. 78-80
- 6 HSA VIII, 39-40: »Ich wäre kein Deutscher, wenn ich bei Erwähnung des Fautes nicht einige erklärende Gedanken darüber ausspräche. Denn vom größten Denker bis zum kleinsten Markör, vom Philosophen bis herab zum Doktor der Philosophie übt jeder seinen Scharfsinn an diesem Buche.«
- 7 DHA VIII, 167. S. dazu Leo Kreuzer: Heine und der Kommunismus. Göttingen 1970. S. 7-9.
- 8 Söhn aaO. S. 22.
- 9 Weiß aaO. S. 83ff.: W. gebührt das Verdienst, die zeitgenössische Presse durchforscht zu haben, insbesondere die Blätter: »L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux arts« und »Revue Encyclopédique ou Analyse Raisonné«. W. verdanke ich wichtige Hinweise und Einsichten.
- 10 Margaret A. Rose: Heines »junghegelianisches« Bild von Delacroix. In: Heine-Jb. 1971. S. 27-34. Hier S. 28.
- 11 Heines Reihenfolge: Ary Scheffer, Horace Vernet, Delacroix, Decamps, Lessore, Schnetz, Louis Robert, Delaroche. – Der vorliegende Artikel untersucht sechs Bildbeschreibungen in einer anderen sich motivisch begründenden Reihenfolge.
- 12 DHA XII, S. 14: Den Kommentatoren ist sicherlich zuzustimmen: »Heines frühe Haltung zeigt, daß er den Absolutismus verabscheute [...]; seine offensichtlichen Überzeugungen laufen auf einige einfache Ideen hinaus: die Begeisterung für die Freiheit und das Mitgefühl gegenüber dem Elend.«
- 13 Söhn aaO. S. 12: »Zwangsläufig mußte sie [die Kunstbetrachtung] ihm zum Aufhänger für die Darlegung seines gesellschaftspolitischen Engagements werden.«

- 14 HSA VI, 69: H. in Genua im Palazzo Durazzo über den »Titanen« Rubens und Cornelius bzw. die Cornelianer: »Man sehe nur, mit welcher vornehmen Geringschätzung der langhaarige Cornelianer durch den Rubenssaal wandelt! [...] Es ist vielleicht eben das schaurige Bewußtseyn, daß er einer längst verklungenen Zeit angehört und sein Leben eine mystische Nachsendung ist.« – vgl. auch Söhn aaO. S. 15-19 über Hellenen und Nazarener, insbes. Peter Cornelius.
- 15 Söhn a.a.O. S. 27.
- 16 Dolf Sternberger: Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde. Düsseldorf 1972. 9. Kap.: Die Götter der Zukunft: St. argumentiert an der Sache vorbei, wenn er die utopische Idee mit der Gegenwart verwechselt. Sofern man sich aber stoßen sollte an der Idyllisierung der harten Landarbeiter-Szene, so vergleiche man dazu den Passus aus der »Lutetia« vom 11.XII.1841, wo Heine jenes andere Bild von Robert beschreibt, das er als Kupferstich in einem Schaufenster auf dem Boulevard Montmartre wiederentdeckte: »Die Fischer im winterlichen Hafen von Chioggia«. Und wie die »Schnitter« ein »Werk der Freude«, so doch konzipiert aus »der Ursprünglichkeit« und »aus einer einzigen Anschauung« des Meisters, so spiegeln die »Fischer« seine »Selbstmordgedanken« – Robert hatte sich kurz zuvor das Leben genommen, und Heine sucht in längeren Reflexionen nach dem Grund für seine Melancholie. [DHA XIII, 139-145]
- 17 »Der heilige Gott, der ist im Licht / Wie in den Finsternissen; / Und Gott ist alles was da ist; / Er ist in unsern Küssen.« [DHA II, 34] – Heines pantheistische Formel stammt von Spinoza: »Ethica« I, § 29; H. verstand sie gleichsam als Leitmotiv des Saint-Simonismus und fand sie bei Prosper Enfantin: »Dieu est tout ce qui est.«
- 18 Heines dissonante Metaphorik äußert sich als provokative bzw. als negative Dialektik verständlicherweise am schärfsten bei religiösen Phänomenen. S. dazu J. Dubois/F. Edeline/J. M. Klinkenberg/P. Minquet/F. Pire/H. Trion: Allgemeine Rhetorik. Übs. u. hrsg. v. A. Schütz, München 1974. S. 177. – Wulf Wülfing: Skandalöser »Witz«. Untersuchungen zu Heines Rhetorik. In: Wolfgang Kutenkeuler (Hrsg.): Heinrich Heine. Stuttgart 1977. S. 43-65. – Stefan Bodo Wüfel: Der produktive Widerspruch. Heinrich Heines negative Dialektik. Bern 1986.
- 19 Rasch aaO. S. 234 betont H's »romantischen Historismus« und seine »Partizipation an der romantischen Kunstanschauung [...] als Erbe Wackenroders und der Brüder Schlegel.« In der Auseinandersetzung mit dem vom Titel oktroyierten »Stilpluralismus« wird die »romantische Herkunft der Einheitsvorstellung« [S. 233] in bezug auf den jeweiligen Epochenstil überbetont und Heines universelle Idee futurischer, und das heißt sozialrevolutionärer Signaturen, obwohl seine Suche nach dem »Zeitbezug« [S. 236] nicht verkannt wird, doch zu sehr marginalisiert. – Heines Verhältnis zur romantisch-nazarenischen Kunst-Tradition, insbesondere zu Friedrich Schlegel, Wackenroder und Cornelius, erläutert auch Söhn aaO. S. 13-15.
- 20 Werner Hofmann: Heine und die Malerei der Zukunft. In: Heine-Jb. 1981. S. 72-89: H. hat mit sachkundlicher Einsicht die kunsthistorische Entwicklung aufgezeigt und Heines »folgenreichen Weg«, den seine »farbensensualistische Ästhetik« wies.
- 21 Wolfgang Preisendanz: Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge. München 1973. 1983. S. 43.
- 22 Vgl. auch »Florentinische Nächte«. Dort versucht der Erzähler den Tanz von Laurence zu deuten: »Ich der sonst die Signatur aller Erscheinungen so leicht begreift, ich konnte dennoch dieses getanzte Rätsel nicht lösen, und daß ich immer vergeblich nach dem Sinn desselben tappte, daran war auch wohl die Musik Schuld, die mich gewiß absichtlich auf falsche Fährten leitete, mich listig zu verwirren suchte und mich immer störte.« [DHA V, 593]
- 23 Heinrich Heine. Briefe. Erste Gesamtausg. nach den Handschriften. Hrsg. v. Friedrich Hirth. Mainz 1950-1957. II, 359. Brief an Campe vom 24. July 1840.
- 24 Zu den Variationen der Bild-Titel s. Weiß



- aaO. S. 98-99. – Lit. zu Delacroix: René Huy: Delacroix. München 1967. – Tom Prideaux: Delacroix und seine Zeit. Amsterdam 1962<sup>6</sup>. – Alain Daguerra de Hureauux: Delacroix. Das Gesamtwerk. Stuttgart 1994.
- 25 Elisabeth Hirschberger: Dichtung und Malerei im Dialog. Von Baudelaire bis Eluard, von Delacroix bis Max Ernst. Tübingen 1993. S. 11ff.: H. referiert die Bedeutung von Delacroix für Baudelaire's Gleichsetzung von Romantik und Moderne und zitiert aus dessen Schrift zum ›Salon de 1846‹: »Le romantisme n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir.« (Oeuvre Complète II, 420).
- 26 Daß Heines Ausdruck »Poissarde« = Fischweib möglicherweise aus dem ›Globe‹ stammt, ist bereits bemerkt worden. Gerhard Weiß aaO. S. 82 verweist auf Susanne Faucheux. Indessen muß abermals betont werden, daß sein Kunstinteresse den zeitgenössischen Erwartungen, wie die Presse sie spiegelte, zwar entsprach, ohne indessen seine individuelle Sicht zu verstellen und seinen exzeptionellen Denk- und Sprachstil zu beeinflussen. Delacroix' Revolutions-Gemälde stieß übrigens auf allgemeine Kritik.
- 27 Rose aaO. S. 29-30: R. verweist auf den junghegelianischen Sensualismus und auf die intendierte Einheit von »Venus coelestis« und »Venus vulgaris«. »Außerdem bedeutet die Erscheinung dieser ›Gassenvenus‹ auch noch einen Angriff auf die Romantik, die Materie und Sensualismus als dämonisch beurteilt hatte. Nicht nur Novalis' Mythologie der Entfesselung der Sophia (als die göttliche Weisheit, die Venus coelestis) aus der Materie, sondern auch z.B. Eichendorff's Verurteilung der dämonischen Venus im ›Marmorbild‹ werden hier zurückgenommen und umfunktioniert.« – Hofmann aaO. S. 74: H. macht aufmerksam auf die »femme mes-sie« der Saint Simonisten.
- 28 Hofmann aaO. S. 75 wagt einen interessanten allegorischen Exkurs: »So fällt es ihm nicht schwer, seine Anteilnahme am Schicksal Polens auf das Bild von Delaroché umzumünzen und die beiden Akteure mit den gegenwärtigen Ereignissen zu assoziieren. Der tote König ist für ihn das ermordete Polen, Cromwell steht für den russischen Zaren.« – R's historisch-allegorische Fixierung dürfte fehlgehen. Vielmehr scheint die Erregung seine ambivalente Haltung gegenüber Revolutionen zu dokumentieren. Heine hat zehn Jahre später in der ›Lutetia‹ erneut Bezug genommen auf Delaroché und hingewiesen auf seine makabren Sujets: Delaroché porträtierte aus der Erinnerung den toten Napoleon Bonaparte, er malte den gestürzten König Karl als Gefangenen im Kerker, er malte den Grafen Strafford auf dem Wege zur Richtstätte, er malte den sterbenden Richelieu, er malte Marie Antoinette im Tempelgefängnis und er malte die unglückliche Königin Jeanne Grey »wie sie im Begriff ist, ihr blondes Köpfchen auf den Block zu legen«; und Heine resümiert: »Eine sonderbare Vorliebe, ja Idiosynkrasie bekundet Delaroché in der Wahl seiner Stoffe. Immer sind es hohe Personen, die entweder hingerichtet werden, oder wenigstens dem Henker verfallen. Herr Delaroché ist der Hofmaler aller geköpften Majestäten.« DHA XIII, 148-149.
- 29 Rose aaO. S. 31: »Denn gegen Hegels Vorhersage vom Ende der Kunst wollte der Künstler Heine (auch als Saint-Simonist, der an den Künstler als Staatsführer glaubte) eine neue Revolution in der Kunst finden, die die Kunst vor ihrem vorausgesagten Ende schützen würde.«
- 30 Hofmann aaO. S.85.
- 31 Hofmann aaO. S.87.
- 32 S. dazu Weiß aaO. S. 90f.