

Munich en 1769. Tous trois apportent des renseignements très intéressants et précieux pour diverses raisons et étayent les assertions des notices. Ces dernières, autant que les textes d'accompagnement, les annexes et le choix d'une iconographie abondante, de qualité exceptionnelle et brillant par l'intelligence des prises de vues, mais aussi d'anciennes vues d'intérieurs de la Résidence avant son anéantissement au cours de la dernière guerre, confèrent à cet ouvrage une portée dépassant largement son ambition originelle, car c'est aussi l'esprit de ce vénérable palais qui revit grâce à cette publication. Naguère mieux préservée qu'aucune autre grande résidence princière européenne pour la simple raison que les salles meublées et décorées à une certaine époque n'étaient plus transformées par les nouveaux habitants qui préféraient ajouter régulièrement de nouveaux appartements modernes à leur vaste résidence. Les anciennes installations bénéficiaient ainsi du respect que leur conférait un cérémonial calqué sur celui des Habsbourg. C'est ainsi que les meubles, protégés de la lumière dans des salles généralement obscurcies, dûment houssés, le plus souvent inutilisés, mais admirablement entretenus, sont parvenus jusqu'à notre époque dans un état de conservation remarquable.

Une rare cohérence du mobilier dans son contexte décoratif représentera pour de nombreux lecteurs la révélation peut-être la plus inédite de cet ouvrage. L'emplacement original des meubles, évoqué par le texte et par l'image, révèle un aspect original du fonctionnement d'une cour aussi fastueuse que celle de Bavière. Aussi apprenons-nous beaucoup de détails concernant la hiérarchie des valeurs jadis attribuées au mobilier, aux miroirs, aux lustres de verrerie et de cristal de roche, aux bronzes dorés, aux laques, aux tapisseries, aux tentures murales, aux soieries contribuant tous à l'élégance des intérieurs.

Si les inventaires font partie des devoirs les plus élémentaires, mais aussi les plus ingrats des conservateurs qui ne peuvent guère progresser dans leur quête qu'au rythme lent des analyses de tous genres, rares sont ceux qui s'adonnent à cette tâche avec autant de patience, de minutie, de connaissances, de passion que les auteurs de ce livre de choix. Aussi avons-nous ici une démonstration convaincante combien un catalogue de collection de cette trempe-là est infiniment plus précieux que tous les volumineux catalogues d'exposition, hélas presque toujours entachés des tares dues à la précipitation de leur rédaction.

Alain Gruber

JOLYNN EDWARDS

Alexandre-Joseph Paillet. Expert et marchand de tableaux à la fin du XVIII^e siècle

Paris, Arthena 1996. 380 S., zahlr. Abb. (z. T. in Farbe), 600 FF

»Voyez ensuite ces brocanteurs; ils disputent éternellement: l'original devient copie, & la copie devient original, selon le thermomètre de leur avidité. Ils se trompent d'abord, & ils finissent par être les plus

intrépides menteurs« (Louis-Sébastien Mercier, Vente de tableaux, in: ders., *Tableau de Paris*, Bd. X, Kap. DCLXXXIII, Amsterdam 1788, Reprint Genf 1979, S. 79-89, S. 81).

Im Jahr 1979 veröffentlichte Krzysztof Pomian seinen richtungweisenden Aufsatz über die Professionalisierung und Kommerzialisierung des

Pariser Kunstmarktes im 18. Jh. (Marchands, connaisseurs et curieux à Paris au XVIII^e siècle, in: *Revue de l'Art* 43, 1979,

S. 23-36), nachdem sich Erik Duverger bereits 1964 zu diesem Phänomen ausführlicher geäußert hatte (*Réflexions sur le commerce d'art au 18e siècle*, in: *Stil und Überlieferung der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internat. Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Berlin 1967, Bd. III, S. 65-88). Seitdem wartet die Forschung auf eine grundlegende Untersuchung und Dokumentation des Pariser Kunsthandels vom ausgehenden Ancien régime bis zur napoleonischen Ära. Nun hat JoLynn Edwards eine umfassende Monographie über eine der zentralen Figuren des Kunstmarktes dieser Zeit vorgelegt, den Kunsthändler A. J. Paillet (1743-1814).

Paillet stammte aus einer Künstlerfamilie und war seit 1771 an der *Académie de Saint-Luc* selbst als Maler eingetragen. Doch bald wandte er sich dem Kunsthandel zu, wobei er sich rasch auf Malerei, insbesondere auf die niederländischen Künstler des 17. Jh.s spezialisierte. Um seine Geschäfte in einem adäquaten Rahmen abwickeln zu können, erwarb er das *Hôtel de Bullion*, das er mit Hilfe des Architekten Gabriel zu Wohnhaus und Verkaufsgalerie umgestaltete. Dort fanden zwischen 1779 und 1793 über 250 von Paillet organisierte Auktionen (*ventes*) statt. Relativ wenig ist über Paillets Wirken während der Revolutionswirren bekannt. 1793 mußte er aus finanziellen Gründen das *Hôtel de Bullion* verkaufen und siedelte nach Clichy-la-Garenne über. Inwieweit auch politische Gründe eine Rolle spielten — schließlich waren Adel und Krone seine bevorzugten Kunden —, wagt Edwards nicht zu beantworten. Auch über seine Funktion als *garde-magasin* von Mont-de-Piété, die er zwischen 1799 und seinem Tod innehatte, ist wenig bekannt.

Nach einem ersten Kapitel zur Biographie führt Edwards in den Pariser Kunstmarkt des ausgehenden Ancien régime und der napoleonischen Ära ein. Paillet wird beispielhaft als einer der professionellen Kunsthändler vorgestellt, die als neue *connaisseurs* eine zentrale Rolle bei der Expansion des Kunsthandels und bei der Formation der zahlreichen privaten Sammlungen spielten. Die von Paillet verfaßten Verkaufskataloge mit ihrem neuartigen kunsthistorischen Anspruch, dessen Vokabular häufig über den üblichen »argot de la curiosité« hinausging (A. Thibandeu, *Lettre sur la curiosité et les curieux*, in: Charles Blanc, *Le trésor de la curiosité*, 2 Bde., Paris 1857/58,

Bd. I, S. XCVI), sein Geschick als Kunstagent, die Qualität seiner Ware sowie seine zahlreichen internationalen Kontakte machten ihn neben Jean-Baptiste-Pierre Lebrun zum bedeutendsten Vertreter seiner Zunft.

Wie wichtig Paillets Kontakte waren, verdeutlicht Edwards im dritten Kapitel. Dort schildert sie eine in diesem Umfang bisher nicht bekannte Zusammenarbeit zwischen Paillet und dem *Directeur général des Bâtiments du Roi*, dem Comte d'Angiviller. Paillet war es auf geschickte Weise gelungen, das Vertrauen von d'Angiviller zu gewinnen, der von den profunden kunsthistorischen Kenntnissen und von dem Verhandlungsgeschick des Kunsthändlers offensichtlich beeindruckt war. Paillet agierte im Auftrag des Kultusministers nicht nur auf zahlreichen *ventes* als Kunstagent, sondern unternahm auch mehrere Reisen in die Niederlande und nach Flandern, auf denen er über hundert z. T. herausragende Werke des niederländischen 17. Jh.s für die Sammlung von Louis XVI und für das *grand projet* des Louvre erwarb. Beispielsweise kaufte er im Jahr 1784 auf der Auktion des Comte de Vaudreuil, eines der bedeutendsten Privatsammler des ausgehenden Ancien régime, für die Krone 36 Gemälde im Wert von insgesamt 240.000 *livres*, darunter Werke von Murillo, van Dyck und Rembrandt. Während seiner ersten Reise nach Flandern im Jahr 1777 landete Paillet sogleich einen spektakulären Coup: ihm gelang es, das Hauptaltarbild *L'adoration des mages* von Rubens aus der aufgelösten Brüsseler Jesuitenkirche für 27.720 *livres* und zwei Fässer *vin de Coutau* zu erwerben. Daß der Louvre heute dieses Bild und Werke wie Rembrandts *Hendrickje Stoffels* oder Terborchs *Duo* besitzt, ist Paillet zu verdanken. Wenn man die von Edwards aufgestellte Liste zu einer These zusammenfaßt, kann man sagen, daß Paillet lange vor Théophile Thoré-Bürger die künstlerische Genialität von de Hooch und Vermeer entdeckt hat. Allerdings reagierte d'Angiviller zurückhaltend

auf die ihm angebotene Feinmalerei, er bevorzugte Landschaftsbilder und Bambocciaden.

Im abschließenden Kapitel versucht Edwards anhand von Paillets Erwerbungs politik den *goût artistique du temps* zu rekonstruieren, der ihrer Ansicht nach von einem Interesse an der niederländischen Malerei des Goldenen Zeitalters dominiert war. Der umfangreiche Annex am Ende des Buches beinhaltet eine chronologische und detaillierte Auflistung aller von Paillet zwischen 1774 und 1814 durchgeführten Auktionen, eine Liste der Gemälde, die Paillet auf anderen Auktionen erworben hat, sowie eine Quellendokumentation zum Leben und Wirken Paillets.

Insgesamt präsentiert sich das Buch als eine sorgfältig recherchierte, positivistisch ausgerichtete Monographie über einen der wichtigsten Kunsthändler des ausgehenden Ancien régime. Bei genauerer Lektüre stellen sich allerdings gewisse Irritationen ein: dem Buch ist deutlich anzumerken, daß es bereits vor 14 Jahren — als Dissertation in Washington — geschrieben worden ist.

Obleich die nach 1982 veröffentlichten Forschungsergebnisse in die Bibliographie und vereinzelt auch in die Anmerkungen eingeflossen sind, liefert das Buch nur bedingt neue Erkenntnisse über Organisationsformen und Strukturen des Pariser Kunsthandels. Sieht man von dem überzeugenden d'Angiviller-Kapitel ab, gelingt es der Autorin nicht immer, das interaktive Verhältnis zwischen Künstler, Käufer beziehungsweise Sammler und Kunsthändler sowie die Wechselwirkungen zwischen einem professionalisierten Kunstmarkt und den zeitgenössischen Geschmackstendenzen transparent zu machen; hier lagen in bezug auf Sammler und Künstler bereits wichtige Ergebnisse vor.

Einige bibliographische Ergänzungen: Albert P. de Mirimonde, *Les opinions de M. Lebrun sur la peinture hollandaise*, in: *Revue des Arts* 4, 1956, S. 207-14; Daniel Wildenstein, *Les tableaux italiens dans les catalogues de ventes parisiennes du XVIII^e siècle*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 100, 1982, S. 1-7; Carol S. Eliel, *Genre Painting during the Revolution and the Goût Hollandais*, in: 1789: *French Art during the Revolution*, Colnaghi, New York, Okt.-Nov. 1989, S. 47-61; Jean Chatelus, *Peindre à Paris au XVIII^e siècle*, Nîmes 1991; Martin Schieder, Jean-Honoré Fragonard und der Pariser Kunstmarkt im ausgehenden Ancien régime, in: *kritische berichte* 21/3, 1993, S. 10-20.

Obwohl Edwards den Neid anspricht, den die Kollegen gegenüber Paillets Zusammenarbeit mit d'Angiviller deutlich zum Ausdruck brachten, wird nicht näher auf das negative Image, das den Kunsthändlern des 18. Jh.s anhaftete, eingegangen. Denn die Experten überschritten des öfteren die Regeln des Erlaubten — »pour induire en erreur les acheteurs«, urteilte der Kunsthändler Glomy über die Verkaufspraktiken seiner eigenen Zunft (Thibandeu 1857/58, Bd. I, S. Cf.). So wurde Pierre Rémy vorgeworfen, er habe eine Darstellung des *hl. Johannes in der Wüste* aus der Sammlung Jullienne, für die der Besitzer 6.000 *livres* gezahlt hatte, fälschlicherweise zu einem Werk Raphaels erklärt. Rémys Rechtfertigung ist aufschlußreich: »*Je n'ai fait autre chose que ce qu'ils auroient tous fait à ma place. [...] ceux qui nous chargent de leurs intérêts ne nous laissent pas toute la liberté dont nous voudrions user*« (Pierre Rémy, *Catalogue raisonné des tableaux, groupes et figures de bronze qui composent le cabinet de feu Monsieur Gaignat*, Paris 1768, S. XI; zit. nach Duverger 1967, S. 73). In vielen Fällen wurden Bilder — vorzugsweise aus dem niederländischen 17. Jh. — angeboten, bei denen es sich in Wahrheit um zeitgenössische französische Kopien handelte. Ist Paillet hier frei von jedem Verdacht? Häufig zogen Kunsthändler nach größeren Auktionen (vgl. *Abb. 1*) die erworbenen Bilder für eine Zeitlang vom Markt, um so einer Preisinflation vorzubeugen. Auch wenn die renommierten Experten häufig zusammenarbeiteten oder kurzfristig gleichsam ein Kartell bildeten, standen sie grundsätzlich in einem heftigen Konkurrenzverhältnis. Man scheute sich nicht, geschäftsschädigende Behauptungen übereinander zu verbreiten (vgl. Thibandeu 1857/58, Bd. I, S. LXXII f.). Leider erfährt der Leser auch nur wenig über die finanziellen Mechanismen des Kunsthandels, über Gewinnspannen und Preisabsprachen der *marchands de tableaux* sowie über die Organisation und den genauen Ablauf der *ventes*. — Das komplizierte Zahlungssystem

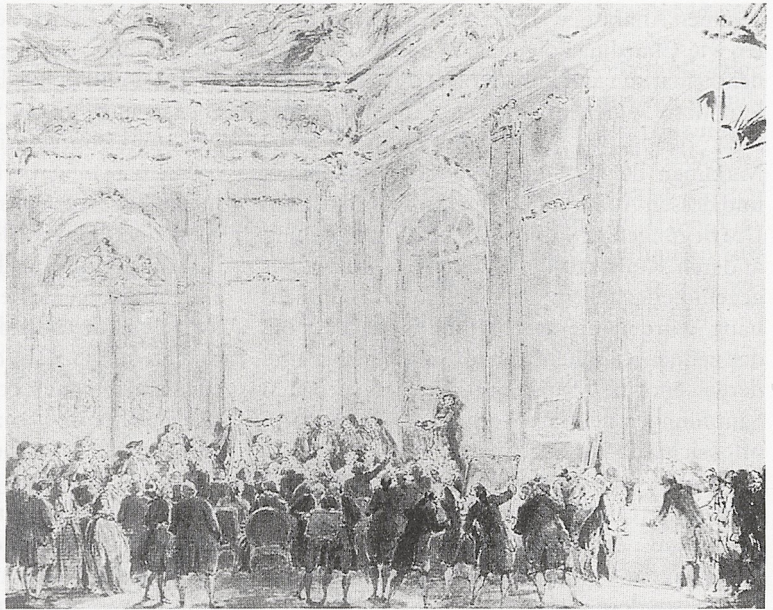


Abb. 1
Gabriel de Saint-Aubin (?),
Une vente de tableaux.
Bayonne, Musée Bonnat

im Kunsthandel hat Geneviève Mazel, *La vente Randon de Boisset et le marché de l'art au 18e s.*, in: *L'Estampille* 202, April 1987, S. 41-47, beschrieben.

Obgleich Edwards zu Recht die unterschiedlichen Geschmacksinteressen von Paillet und d'Angiviller betont, bleibt unerwähnt, daß die Erwerbspolitik d'Angivillers in einem auffallenden Kontrast zu der von ihm initiierten nationalen Kulturpolitik stand, die auf die Förderung der französischen Schule ausgerichtet war. Paillet löste sich erst zu Beginn des 19. Jh.s von seiner Vermarktung des *goût hollandais*; nun forderte auch er ein stärkeres Eintreten für die französische Malerei: »*Les tableaux des écoles flamande et hollandaise ont trop longtemps, et trop exclusivement en France, occupé le goût et borné les jouissances des amateurs de la peinture. Ils ne se doutaient pas, alors même qu'ils admiraient par hasard les vastes et magnifiques productions des premiers artistes de notre école*« (zit. nach Edwards, 1996, S. 140). Paillet gab dieses Plädoyer für die französische Kunst im Jahre

1808 ab — fünf Jahre nach der Gründung des Musée Napoléon. Es ist also nicht nur Ausdruck des Opportunismus eines Kunsthändlers (S. 140 und S. 206), sondern auch des dramatischen Wandels von Geschmack und Kulturpolitik, der bereits vor der Französischen Revolution eingesetzt hatte und den Paillet offensichtlich erst spät erkannte. Diesen Geschmackswandel hat die Autorin in ihrem letzten Kapitel, in dem sie den *goût artistique* der Zeit darstellt, nicht berücksichtigt. Denn von ihr wird die Entwicklung des Kunstmarktes bedauerlicherweise ohne erhellenden Hinweis auf die zeitgenössische Kunstproduktion und die kunstästhetischen Diskussionen beschrieben. Im Anschluß an die Erwerbspolitik ihres Helden bleibt ihr Blick im wesentlichen auf die Rezeption der niederländischen und flämischen Kunst in Frankreich fokussiert. Der Einfluß dieser Malerei auf die zeitgenössischen französischen Künstler ist zwar unbestritten und wurde durch die Politik von Kunsthändlern wie Paillet und Lebrun indirekt angeregt (S. 185). Doch es bedarf einer

genauen Analyse, wie und weshalb sich Künstler wie Chardin, Fragonard, Greuze oder Ver-net thematisch und künstlerisch mit den Künstlern des Goldenen Zeitalters auseinandergesetzt haben. Es wäre aufschlußreich, die Maximen der Erwerbungs politik von Paillet und dessen Äußerungen den kunstästhetischen Überlegungen etwa von Diderot, Grimm und anderen Kunstkritikern zum *goût hollandais* gegenüberzustellen. In diesem Zusammenhang würden die wachsende Wertschätzung der zeitgenössischen französischen Kunst und deren enorme Expansion in den privaten Sammlungen deutlich werden, die die Autorin offensichtlich unterschätzt (S. 139).

Indem sich Edwards nur auf den Kunsthandel konzentriert, übersieht sie die Professionalisierung und Autonomisierung der Künstler, deren Werke weniger auf den *ventes* vertreten waren, sondern meist von Sammlern direkt im Atelier des Malers oder als Auftragsarbeiten erworben werden konnten. Einige Sammler wie der Marquis de Véri oder Ange-Laurent La Live de Jully — für die sogar auch Paillet tätig war — spezialisierten sich auf die nationale Schule und distanzierten sich explizit von der niederländischen Malerei: »*J'ai été étonné de voir que le goût des François, amateurs des Arts, les avoit portés à faire des collections de Tableaux étrangers, & surtout de l'Ecole Flamande, & que les Tableaux François ou n'avoient point l'entrée dans leurs Cabinets, ou ne s'y trouvoient placés qu'au dernier rang, & pour ainsi dire pour avoir de tout*« (*Catalogue historique du cabinet de peintre et sculpteur française de M. La Live de Jully*, Paris 1764, S. V). Besonders bedauerlich ist, daß die Autorin ihre Ankündigung im Vorwort (S. 11), die Professionalisierung und Kommerzialisierung des Pariser Kunstmarktes vor dem sozialen und ökonomischen Wandel des ausgehenden Ancien régime analysieren zu wollen, nicht einlöst: Edwards bleibt eine überzeugende Einordnung in den sozial- und mentalitätshistorischen Kontext schuldig. Ihre These, daß die Nachfrage nach der niederländischen und

flämischen Malerei des 17. Jh.s keineswegs in Verbindung mit der Demokratisierung der französischen Gesellschaft zu sehen ist, bleibt ebenso unbewiesen wie die Behauptung, daß Adel und Bourgeoisie dieselbe Kunst sammeln (S. 141). Sie berücksichtigt nicht, daß der in der Régence einsetzende ökonomische Aufstieg und die gesellschaftliche Emanzipation des Bürgertums nicht nur für das kulturelle Leben im allgemeinen, sondern speziell für die Kunst einschneidende Veränderungen mit sich brachten. Die Zahl der privaten Sammlungen stieg enorm: nach Pomian 1979, S. 32, erhöhte sie sich von 150 zwischen 1700 und 1720 auf über 500 zwischen 1750 und 1790. Äußeres Anzeichen ist die rapide Zunahme der *ventes* auf jährlich mehr als 40 Auktionen in den 1770er Jahren, nachdem es in den 1750er Jahren durchschnittlich nicht mehr als fünf pro Jahr gewesen waren. Hinter diesen Zahlen verbirgt sich ein radikaler sozialer Wandel des Rezipientenkreises. Hatten sich bisher die wenigen Mäzene und Kunstliebhaber aus einer fast ausnahmslos adeligen Elite rekrutiert, kamen jetzt Sammler und Käufer aus der heterogenen Schicht des gehobenen Bürgertums hinzu. Wesentlich bedingt durch den sozialen Wandel, differenzierte sich die ästhetische Rezeption des Kunstwerkes. Insofern begründet sich etwa die Abwendung von der italienischen Malerei nicht nur durch die Schwierigkeit der Zuschreibungen (S. 175), sondern sie ist in erster Linie ein Resultat sozialer Phänomene, die sich auch geschmacksästhetisch äußerten: Kunstkenner und Sammler waren nicht mehr zwangsläufig identisch. Der rapide Anstieg der privaten Sammlungen wurde weniger von den *vrais connaisseurs* als von den *simples curieux* getragen. Diese interessierten sich nicht für die Historienmalerei und den *grand goût*, sondern für die preiswerteren *petits tableaux*, die sich leicht in die dekorative Ausstattung der *hôtels* einfügten, zumal deren technische Perfektion faszinierte und deren künstlerische Authentizität gesichert war (Pomian 1979, S. 33).

Neben Colin B. Bailey haben Oliver Bonfait (*Les collections des parlementaires parisiens du XVIII^e siècle*, in: *Revue de l'Art* 73, 1986, S. 28-48; ders., *Les collections picturales des financiers à la fin du règne de Louis XIV*, in: *XVII^e siècle* 38/2, 1986, S. 125-51) und Yves Durand (*Finance et mécénat*, Paris 1976) ein differenziertes soziales Profil einzelner Käufer- und Sammlergruppen entworfen.

Unergiebig und auf Dauer ermüdend ist das häufige Zitieren von langen Quellentexten. Edwards verzichtet leider darauf, ihr beeindruckendes Quellenmaterial zu Paillet systematisch und intensiv auszuwerten. Wenig leserfreundlich ist zudem das wiederholte und etwas umständliche Aufzählen von Bildbeispielen, mit denen sich Edwards ebensowenig auseinandersetzt. Dies ist umso bedauerlicher, als somit die großzügige Ausstat-

tung des Buches mit seinen zahlreichen Abbildungen ungenutzt bleibt.

Ungeachtet der genannten methodischen Schwächen bietet JoLynn Edwards eine grundlegende Dokumentation über den bedeutendsten Kunstagenten von Louis XVI. Weitere kunst- und sozialhistorische Untersuchungen sind nötig, um den bisher unterschätzten Einfluß von Kunsthändlern und Sammlern auf Geschmack und Kunst des ausgehenden Ancien régime zu erfassen.

Martin Schieder

ALAIN DAGUERRE DE HUREAUX

Delacroix

Paris, Hazan 1993. 367 Seiten. Deutsche Ausgabe: *Delacroix – Das Gesamtwerk*. Stuttgart/Zürich, Belser Verlag 1994. 368 Seiten, 221 Farb- und 94 Schwarzweißabb. Deutsche Übersetzung von B. Wohlfahrt, A. Strecker, C. Geiger und S. Stephan; Redaktion und Vorwort von C. Wetzel. DM 348,—

Wem schwere, reich illustrierte und entsprechend kostspielige Kunstbücher eine unverzichtbare Spezies bedeuten, dem ist nun auch im Falle des Malers Eugène Delacroix Genüge getan. Editions Hazan und der Belser Verlag haben dem hierzulande eher stiefmütterlich behandelten Klassiker der Romantik einen opulenten Band gewidmet. Der am Louvre tätige Autor (künftig DdH.) war bisher nicht mit Studien zur Kunst Delacroix' hervorgetreten.

Man blättert große, sehr großzügig aufgeteilte Seiten aus schwerem Kunstdruckpapier um; das ganze nicht geklebt, sondern fadengebunden. Auf einem außen zehn Zentimeter breiten Rand haben kleinere, immer noch ausreichend detailgenaue Reproduktionen und die Bildlegenden Platz gefunden, auf dem gegenüberliegenden Rand die Abbildungshinweise. Auch der Gesamteindruck von der Bebilderung, die viele ganzseitige Farbtafeln enthält, ist gut. In koloritkritischer Hinsicht fallen dann aber doch gravierende Unterschiede auf: »Der Tod des Sardanapal« (S. 81) beispielsweise ist farbig flau, »Die Freiheit führt das Volk an« (S. 93) zu braun, in dem Bremer »Tod des Valentin« (S. 130) lassen sich kaum noch Gebärden unter-

scheiden. Für den Vergleich der beiden Fassungen der »Frauen von Algier« (von 1834 und 1848) — hinsichtlich Delacroix' Koloritentwicklung einer der aufschlußreichsten — wird man weiterhin zwischen Paris und Montpellier pendeln müssen (S. 178/179). (Unter den Abbildungen zu den Katalognummern 309 und 624 [»Hamlet«] sind in der dt. Ausgabe die Legenden vertauscht.) Dafür sind die Zeichnungen auffallend scharf und 'durchsichtig' wiedergegeben (allerdings durchgehend in kleinen Abbildungen, was dem Gewicht der Handzeichnung in Delacroix' Œuvre nicht entspricht), die brillante Reproduktion der nach Amerika exportierten »Kleopatra« (S. 159) ermöglicht gleichsam eine Neuentdeckung, die Aufnahmen der Ausstattung des Salon du Roi (S. 256/257) und der Bibliothek im Palais Bourbon (S. 260/266) vermitteln eine lebendige Vorstellung von der realen Situation. Schließlich enthält das Buch erstaunlich gute, erstmals für eine Analyse des späten (Farb-)Stils brauchbare Abbildungen der Wandmalereien in Saint-Sulpice (S. 242/243).

Der Text ist in sieben durch doppelseitige Farbdetaillenaufnahmen voneinander getrennte Kapitel gegliedert. Die ersten beiden behandeln die Biographie und allgemein kunstgeschichtliche Dinge. Der Leser erfährt viel Wichtiges, wenn auch nichts Neues, über Delacroix' Erscheinung, seine Freunde, seine Frauen und über seine Ausbildung. Die Besprechung des »Massakers von