

Neben Colin B. Bailey haben Oliver Bonfait (*Les collections des parlementaires parisiens du XVIII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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

Chios« rahmen Bemerkungen zum zeitgenössischen Philhellenismus und, ausgehend von der Malweise, zur damaligen Anglomanie. Die »Dantebärke«, als erster öffentlicher Erfolg des Malers, und »Der Tod des Sardanapal«, als sein persönliches »romantisches Manifest«, sind hier besprochen. Schon das Verzeichnis der weiteren Kapitel läßt ahnen, daß von einem Großmeister die Rede sein wird: die Weltgeschichte, die Weltliteratur, der Orient, die Bibel, die Mythologie als Gegenstand der Malerei. Das letzte Kapitel gehört Delacroix' Wandbildern. Strukturierendes Prinzip in diesen thematischen Abschnitten bleibt allerdings die chronologische Aufreihung. — Die Übersetzung ist gut, der Sache gegenüber einfühlsam. Auch drängen sich dem sprachlich Normalbegabten keine Unterschiede auf, wobei er sich immerhin fragen kann, warum für diesen Text ein ganzes Team von Übersetzern nötig war. Schule machen sollte die Methode, bei den kunsthistorischen Quellen auf gelungene Passagen verschiedener früherer Übersetzungen zurückzugreifen. (Unter den jüngeren seien die von Elise Guignard als die begrifflich treffendsten hervorgehoben.)

Nahezu alle wichtigen Werke sind erwähnt und farbig abgebildet. Viel ist jeweils zum ikonographischen Gegenstand und zu den Entstehungsumständen mitgeteilt, auch bezüglich der sogenannten Einflüsse aus der älteren Kunst. Fast immer werden mehr oder weniger einsichtige zeitgenössische Kritiker zitiert, an erster Stelle der immer enthusiastische Baudelaire, und auch Delacroix selbst kommt ausreichend zu Wort. Insoweit ist dieses Buch also eine schön dargebotene, stoffreiche Einführung in Leben und Werk eines hierzulande immer noch zu wenig anerkannten Meisters, die man jedem wohlhabenden Kunstfreund empfehlen kann.

Darüberhinaus signalisiert DdH. auch kunstwissenschaftlichen Anspruch, indem er seinem Text einen umfangreichen Anhang mitgibt, bestehend aus Anmerkungen, chronologischem Überblick, Auswahlbibliographie, Quellentexten, Register und — als sinnvolle Zugabe der deutschen Edition — einem Werkkatalog mit eigener Zählung. Dieser Katalog bringt, neben der Auflistung aller wichtigen Bilddaten und der französischen Bildtitel, den Nutzen, daß er die Orientierung in Lee Johnsons hervorragendem sechsbändigen Corpus-Werk (1981 - 89) erleichtert — eine kritische

Neuordnung leistet er nicht. Er behält aber stillschweigend einige fragwürdige Zuschreibungen bei, z. B. die von Johnson zu Recht abgelehnte 'blaue' Skizze zur »Freiheit« (S. 88, Kat. 191). Einige Nachforschungen seien im folgenden noch erlaubt.

Gleich in der Einleitung stolpert man über den Satz, Delacroix' offizielle Karriere sei eine der »brillantesten des 19. Jh.s« gewesen (S. 10). Das kann nur der Versuch sein, den katastrophalen Zustand des damaligen, weiterhin zentralistisch gelenkten Pariser Kunstbetriebes im nachhinein in milderem Licht erscheinen zu lassen. Aber wie sehen Delacroix' Erfahrungen auf diesem Felde aus? Den eben 30jährigen zitiert man nach der Ausstellung seines »Sardanapal« (1828) ins Büro des höchsten Kunstbeamten und läßt ihn wissen, von dieser Seite sei kaum noch etwas zu erwarten, sollte sich nicht der Stil der Bilder bessern. DdH. nennt solche Anmaßung, der wohl manches Talent zum Opfer fiel, eine »sévère admonestation« (S. 87). Das Barrikadenbild geht, auf Schleichwegen, für 3000 Francs an den Staat, während nicht viel später ein Meissonier mehr als das doppelte für Miniaturformate von mäßig aufregendem Gehalt einstreicht. Auch angesichts der heute gefeierten großen Wanddekorationen darf erinnert werden, daß wir sie einem Glücksfall zu verdanken haben, dem nämlich, daß Delacroix in Adolphe Thiers früh einen ebenso kunstsinnigen wie politisch durchsetzungsfähigen Fürsprecher gewonnen hat. Schon für die Epoche vor den Sezessionen gilt, daß sich — zumindest auf der Ebene alltäglichen Lebens und Arbeitens — Kunsterneuerung nur in zähestem Widerstand gegen die treibenden Mächte der Gesellschaft und gegen den Ungeschmack der ihnen opportunen Cabanels vollzogen hat. Der Frage, inwieweit nun diese sozialhistorisch gründlich erforschten Verhältnisse (die schärfsten Analysen stammen aus Delacroix' eigener Feder; z. B. S. 342ff.) die Bildgestaltung, also nicht nur die Wahl der Sujets, beeinflusst haben, geht DdH. nicht nach.

Schwerpunkt des folgenden Kapitels zur Geschichte als Gegenstand der Kunst ist die Besprechung von »Die Freiheit führt das Volk an«, Delacroix' berühmtestem, im Salon des Jahres 1831 ausgestellt Bild (S. 93). An ihr fällt sogleich eine gewisse Unabhängigkeit von der kolossal angewachsenen Deutungsliteratur auf, die, mit wenigen Ausnahmen, in Delacroix' Erfindung nur noch eine »positive Ikone der bürgerlichen Revolution« zu sehen vermag (*Kunstforum* 104. 1989, 11/12, S. 136). DdH. schreibt, was gerade in französischen Texten äußerst selten vorkommt, vom

»schonungslosen Realismus der Darstellung« der Toten (S. 91), von einer »regelrechten Anhäufung von Leichen« (S. 94), und er beobachtet richtig, daß der Knabe zur Linken der weiblichen Hauptfigur, Heines »Trommler«, dem für gewöhnlich die größte Revolutionsbegeisterung angedichtet wird, daß er Revolution nur »spielt« (S. 92). Dem fügt sich, daß an anderer Stelle von einem Delacroix zu lesen ist, der »zutiefst verstört durch die revolutionären Ereignisse« gewesen sei (S. 34), dessen Bildwelt, so DdH. im Nachwort, als »eine Welt der Desillusion« anzusehen sei (S. 284). Nun ist es aber leider so, daß der Autor nicht das Verlangen hat — und ein solches auch an keiner anderen Stelle seiner Auseinandersetzung mit den Figurenkompositionen zeigt —, seine Beobachtungen weiterzutreiben, in der Beschreibung der dargestellten menschlichen Bewegungen und Regungen so konsequent wie möglich zu sein, um die Mannigfaltigkeit seiner Wahrnehmungen zusammenschließen zu lassen zu einem in sich schlüssigen, anschaulichen und schließlich auch mit der Biographie vereinbaren Begriff von der Bilderfindung. Deshalb bleibt der altbekannte Widerspruch zwischen Delacroix' politischem Denken und Malen, der als scheinbarer nur Unzulänglichkeiten der Betrachtung verdeckt, auch am Ende von DdH.s Ausführungen unaufgelöst: »Die Freiheit führt das Volk an malen und eher konservative politische Meinungen vertreten...« (S. 12). Ein Scheinwiderspruch ist dies, weil eben Delacroix' Revolutionsdarstellung seiner von Anfang an konservativen Einstellung überhaupt nicht widerspricht. (Er sei, erinnert er sich in einem Brief an Balzac, schon in seiner Jugend beim »Gründen von Republiken weniger enthusiastisch als sein Freund« gewesen. *Correspondance*, Band I, S. 345) Der Versuch einer Neudeutung des Bildes hat hier keinen Platz — der Verfasser dieser Zeilen hat dies an anderer Stelle gegeben (*Delacroix' Bild des Menschen — Erkundungen vor dem Hintergrund der Kunst des Rubens*, Mainz, v. Zabern 1997);

hier nur einige ergänzende Feststellungen: Bedenkenswert ist doch, daß die strahlende Trikolore ein seltsam abgehobenes und innerhalb der ansonsten düsteren Bildwelt wenig wahrgenommenes Dasein führt. Dazu gehört, daß die in der Regel beschriebene triumphale Pyramidenkomposition sich bei genauem Hinsehen auflöst in ein Fallen, das sich stufenweise von links nach rechts unten vollzieht, vom säbelbewehrten Handwerker bis zu dem ins Straßenpflaster sich krallenden Kürassier; auch daß der Mann mit Zylinder weniger in das Reich der aufgehenden Sonne zu starren scheint als ins Mündungsfeuer der gegnerischen Phalanx — in den eigenen Tod. (Das Nichtzeigen der Ursache einer starken und zentralen psychischen Erregung ist seit der Figur Dantes in der »Dantebarke« ein Stilmerkmal.) Ebenso löst sich die vielbeschworene Eintracht der Gesellschaftsschichten auf (S. 92), und zwar in eine Trennung der innehaltenden, unter sich übrigens auch weitgehend isolierten Protagonisten von der im Mittelgrund vorbeirrollenden Masse des Volkes. Für eine kollektive Verherrlichung der Freiheit ist die Konfiguration zu komplex, zu zersetzt, auch was das Verhältnis von Führerin und Geführten betrifft. Uns sind eher die Kosten der Freiheit vor Augen gestellt, und die allegorische Gestalt entpuppt sich als »condition humaine« mit ausgeprägt tragischen Qualitäten.

Im Kapitel zu den Bildern mit literarischem Gegenstand macht sich derselbe Mangel geltend, eben diese Unlust zu dem »aufmerksamen und unnachgiebigen Davorstehen«, von dem Rilke in einem seiner *Briefe über Cézanne* spricht (22. Oktober 1907). Nehmen wir als Beispiel DdH.s Abschnitt über »Die Enthauptung des Dogen Marino Faliero« (1826): Er betont die »komplexe Gestaltung« dieses Frühwerks (S. 142) und bekräftigt, daß Delacroix »die Literatur [ein Drama von Byron in diesem Fall] nicht mit den Augen eines Illustrators« betrachtet, vielmehr »une nouvelle forme d'expression« geschaffen habe (S. 142). Die Malerei in diesem bedeutenden Teil des *Œuvres* beginne grundsätzlich dort, »wo die Literatur endet« (S. 165). Die mitgeteilten Beobachtungen reichen aber nicht aus, um dieser Aussage den Charakter einer Behauptung nehmen und den penetrant erhobenen Vorwurf der

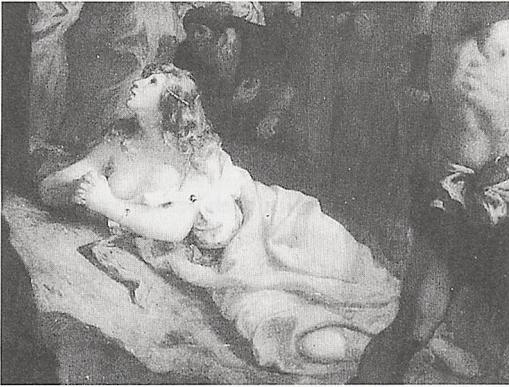


Abb. 1 Eugène Delacroix, *Christus am Kreuz* (1835), Detail der Maria Magdalena. Vannes, Musée de la Cohue

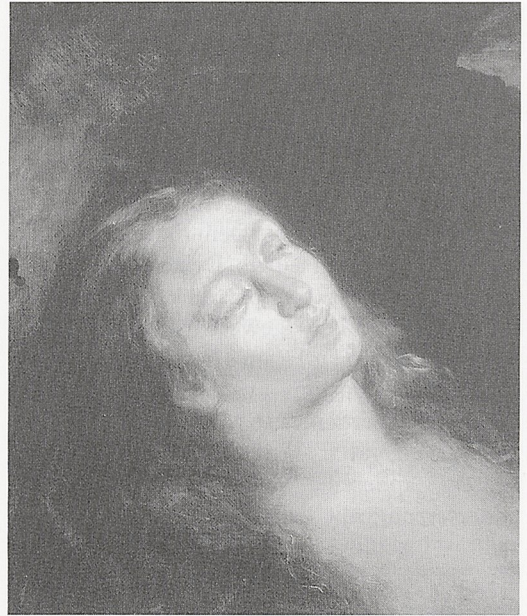


Abb. 2 Eugène Delacroix, *Maria Magdalena in der Wüste* (1843). Paris, Musée Delacroix

Anekdotenmalerei entkräften zu können. Warum setzt DdH. nicht auf der Höhe des Forschungsstandes an, der in diesem Fall mit Günter Buschs eindringlicher (in der Bibliographie nicht vermerkter) Bildbetrachtung festgelegt war (1961)? Er hätte dann zu der Erkenntnis fortschreiten können, daß Delacroix hier unter einbildungskräftiger Zuhilfenahme der Bildarchitektur und der Farbe (des Goldes insbesondere) eine Apologie der aristokratischen Gesellschaftsordnung geschaffen hat, in die – einige Jahre vor der »Liberté« – die großartige Figur eines sinnenden Henkers das Moment moderner Verunsicherung hineinträgt. (In seinen Schriften hat der Maler sich, wie manch anderer bedeutender Künstlerzeitgenosse, eindeutiger für die Aristokratie ausgesprochen; z. B. im *Journal* am 23. März 1854.) Besonders unerfreulich sind die Folgen ungeduldigen Umgangs mit Delacroix vor seinem Bild »Milton diktiert sein *Paradise lost*« (S. 75; 1827). Die Erfindung gehört unter den früheren kleinen Historien zu den dichtesten. Sie enthält eine der aufregendsten Darstellungen inspirierten Künstlerwesens, das, eben weil es sich von vielen Seiten her gefährdet sah, nun einmal die besten Geister des Jahrhunderts wie kaum ein anderes Thema beschäftigt hat. DdH. nimmt nur eine »etwas laue Romantik« wahr und hält das Gerücht am Leben, Ary Scheffer könne die lauschende Tochter in dieses Bild gesetzt haben (S. 76). Vor den großen Bildern, vor der »Gerechtigkeit des Trajan« oder der »Pietà« etwa (S. 86 u. 220), fällt dann endgültig unangenehm auf, daß er dazu neigt, in recht schematischer Abfolge die historischen, biographischen, ikonographischen Daten und vor allem die zeitgenössische Kritik an die Stelle eigener Urteilsbildung zu setzen. Auch das einfältigste Nachbeten akademisch sanktionierter Invektiven aus der alten Farbe-Linie-Querele ist neben die seltenen helllichtigen Kommentare gesetzt und ein weiteres Mal dem wünschenswerten Vergessen entrissen.

Die vom Sieur de Chantelou überlieferte Episode ist bekannt, wie Bernini als Gast in Paris vor Bildern Poussins den Finger an die Stirne legt und bewundernd meint, das sei einer »che lavora di là«. Für Delacroix wie für Poussin als Franzosen mag das sogar in besonderem Maße gelten; festzuhalten und in jeder Betrachtung seiner Kunst erneut darzulegen bleibt, daß auch der Jüngere ein »grande favoleggiatore« ist (*H. Rose 1919*, S. 100 u. 65), noch zu jener Gruppe der großen, figurbeherrschenden nordischen Bilderzähler zu rechnen ist, der Bruegel, Rubens, Rembrandt angehören. Die Frage, ob man ihn, mit Worten Badts (*Poussin*, 1969), noch einen »weltschaffenden Maler der Phantasie« nennen darf, steht auf einem anderen Blatt. An entsprechenden Huldigungen fehlt es in DdH.s Text nicht: Delacroix sei eines der Genies, »die in die Abgründe der Seele reichen und in ihren Bildern die schreckliche und pathetische Seite der menschlichen Dinge vorziehen« (S. 284),

»die visionäre Kraft des Malers steigert das seelische Drama, das sie erschüttert« (S. 287). Das ist im Blick auf das Gesamtwerk schon richtig gesagt, nur hält des Forschers Wille zur Analyse dieses Dramas – des letzten gemalten vielleicht – nicht Schritt, wo es ums Einzelwerk und seine Zwischentöne geht.

Die Besprechung des religiösen Schaffens, im sechsten Kapitel, leidet unter der flüchtigen Betrachtung am meisten, denn es sind – wie Delacroix selbst von sich sagt (*Correspondance*, Band III, S. 37) – die biblischen Stoffe, die seine Einbildungskraft im höchsten Maße angeregt haben.

Weiterhin bietet DdH. alles Wissenswerte zur Entstehungsgeschichte der Bilder, ihrem Darstellungsgegenstand, ihrer Rezeption. Auf seine Frage »Was bedeutete die Religion für Delacroix?« (S. 222) folgen die entscheidenden Zitate aus dem schriftlichen Nachlaß. Aber das kommt aus keiner, das führt zu keiner lebendigeren Bilderfahrung. So gravierende Aussagen wie: »Ausgehend von seiner Lebenserfahrung interpretiert [Delacroix die biblischen Themen] neu« (S. 230), die angesichts der zeitgenössischen Massenproduktion christlicher Salonbilder nicht weniger bedeutende Feststellung von »tiefer Menschlichkeit« in seiner religiösen Malerei (S. 245), sie besitzen nicht die Argumentationsfülle und damit Überzeugungskraft anschauend gewonnener *Resultate*. Lesenswert, im wesentlichen allerdings Bruno Foucart verpflichtet (*Le renouveau de la peinture religieuse en France [1800-1860]*, Paris 1987), sind DdH.s Ausführungen zum Verhältnis zwischen Delacroix' individueller und der offiziell katholischen Ikonographie (S. 239ff.). Fragen, denen DdH. vor der »Pietà« in Saint-Denis du Saint-Sacrement (S. 220) hätte nachgehen können, sind die nach der mittels Figurenkomposition dem Betrachter zugeordneten Situation, die nach dem religiösen Ausdruck solch neuen, ins Fieberhafte gesteigerten Pathos (DdH. meint eine »bis ins extrem Krankhafte übersteigerte Ausdruckskraft« feststellen zu können; S. 57),



Abb. 3 Eugène Delacroix, *Maria Magdalena im Gebet* (1847). Winterthur, Slg Oskar Reinhart (Museum)

oder die nach dem Anteil Tizians an der Bildfindung. Der Hinweis auf einzelne vorbildliche Gestalten ist allgegenwärtig, aber die Frage, in welcher Weise Delacroix an einem bestimmten Punkt seines Schaffens Rubens für sich fruchtbar machen konnte, ist nirgends gestellt. Dazu hätte selbst ein wenig beachtetes und doch poesievolles Bild wie »Die Erziehung Mariens« (S. 231) Gelegenheit geboten; es bezieht sich ebenso nachdrücklich wie selbständig auf ein Werk des Rubens gleichen Gegenstandes in Antwerpen (*KdK*. 1921, 338). Auch Einblicke in derart souveräne Anverwandlungen hätten zu Antworten auf die Frage nach der Bedeutung der Religion für den Maler Delacroix führen können; DdH. aber sieht in dessen grundlegender, will sagen selbstvergewissernder Traditionsarbeit kaum einmal mehr als eine »beflügelnde Übung« (S. 286).

Abschließend wenigstens einige knappe Bemerkungen zu Delacroix' religiöser Malerei am Beispiel der von

ihm bevorzugten Gestalt der heiligen Maria Magdalena. Wir begegnen ihr im Zentrum der großen »Kreuzigung« in Vannes (*Abb. 1*; S. 217; 1835), hingelagert am Fuß des Kreuzes, in blonder, die Herkunft von Rubens verkündender Üppigkeit. Vielleicht gibt Delacroix in diesem Fall tatsächlich noch, mit den Worten damaliger Kritik (*Lenormant*), »trop de Rubens«. Zwar setzt sich bereits die betont geistige Anteilnahme in Form hoch über sich hinausweisender Anspannung des Körpers durch — mit Magdalenas von Christus leise beantwortetem Zurücklegen des Kopfes und Hinaufrichten des Blickes vor allem. Aber gerade das Aufblitzen geistigen Impetus, für das Delacroix später originelle, überzeugendere Gebärden gefunden hat, scheint hier von der barockisierenden Schwere der Glieder, von der etwas umständlich ausladenden Haltung des Körpers zurückgehalten. In der folgenden Fassung des Magdalena-Themas (*Abb. 2*; S. 222; 1843) hat der Maler denn auch, wie um sich noch einmal die Notwendigkeit größerer gestalterischer »simplicité« vor Augen zu führen (*Journal*, 22. März 1850), alles bis auf den im Höhlendunkel aufleuchtenden, zurückgeneigten Kopf der Heiligen fortgelassen. Die ungewöhnliche Inkarnatmalerei, die einen Schleier aus farbig substanzialisiertem Licht über den Körper breitet, verursacht den Ausdruck gesteigerter, zwischen Vergehen und Verückung schwebender Geistigkeit. Damit rückt das Körperbild entschieden von dem viel plastischeren in vergleichbaren Kopfstudien des Rubens ab, in einer Weise, die wiederum den »Supernaturalisten« Baudelaire in besonderem Maße beeindrucken konnte (*Exposition Universelle de 1855*). Dennoch leistet die Malerei das in der subtilen Form Delacroix'scher Abstraktion, nämlich — wie auch im Antlitz »Alfred Bruyas« (S. 26) — ohne unsinnlich, schemenhaft oder im geringsten phantastisch zu werden. Dann zeigt ein kleines Gemälde von 1847 in Winterthur Magdalena wieder in ganzer Figur (*Abb. 3*; Kat. 342, *Johnson* Nr. 428), halbentblößt auf dem Boden kniend, am selben Ort und in ähnlicher Haltung wie im eben besprochenen Bild, jedoch mit vollkommen verschiedenem Gesichtsausdruck: mit der seelischen Qual in diesen geröteten, den Himmel suchenden Augen ist das Grundthema aller religiösen Malerei Delacroix' angeschlagen. Der Engel an Magdalenas Seite macht ihr mit Leichtigkeit das Beten vor, doch ihre Arme bleiben durchgestreckt, die Hände verkrampft, wie von einer unsichtbaren Kraft niedergehalten. Hier ist nun kein Rest mehr von unbewältigter Tradition. In einem Zuge damit wird klar, daß Delacroix' neues, in Frankreich selten gewürdigtes Pathos ein besonderes Entgegenkommen des Betrachters verlangt, ein adäquates Interesse an der Erforschung menschlichen In-der-Welt-Seins. Andernfalls können diese Bilder nur überpathetisch, das Gebaren der Figuren nur rhetorisch erscheinen; als Gegenstand hauptsächlich biographischer, stilistisch ordnender, motivisch aufarbeitender Kunstgeschichte eignen sie sich auf Dauer besonders

schlecht. Das gilt von keinem Bild mehr als von der im Jahre 1844 vollendeten großen »Pietà« in der Pariser Kirche Saint-Denis du Saint-Sacrement (S. 220), in der erneut Magdalena auftaucht, nun wieder der rubenshaften Gestalt in Vannes näher verwandt und doch auf einer ganz anderen Stufe des von Schmerz und Mitleiden geprägten Ausdrucksgebarens. Das bleibe bei der gebotenen Kürze so dahingestellt. Schließlich sei auf die Magdalena in der Bremer »Kreuzigung« hingewiesen (*Abb. 4*), denn in ihr, die aus Verwandlungen in einer Reihe weiterer, hier nicht angesprochener Kreuzigungsdarstellungen hervorgegangen ist, hat Delacroix zu einer der einfachsten und klarsten Formulierungen seines religiösen »sentiment particulier« gefunden (Kat. 598; 1854; Farbabb. in *Kurt Badt, Delacroix - Werke und Ideale*, Köln 1965, S. 57). Vereinzelt und verschieden ausgeprägt sind uns deren wesentliche Züge bereits in den erwähnten Fassungen begegnet: das energische *Streben* nach oben, hier in der Parallelführung des konzentrierten Blickes und des hinter dem Kopf kurz hervorstoßenden Armes zum Ausdruck gebracht; die im In-die-Knie-Gehen, in der extremen Kontraktion des zweiten Armes und in dem lastenden, von der Schulter gleitenden roten Gewand fühlbar gemachte *entgegenwirkende Kraft*; folglich die *Distanz*, die zwischen dem hinaufstrebenden Menschen und seinem Ziel, Christus, bestehen bleibt. Zahlreich sind in diesem Œuvre die Gegenüberstellungen von Mensch und Gott, in denen uns die letzte glückliche Annäherung vorenthalten bleibt. Im Gesamtspekt zeigt es sich von dem Widerstreit zwischen unermüdem geistlichem Sehnen und unüberwindbarem Zweifeln beherrscht; religiöse *Leidenschaft* ist an die Stelle religiöser Erfüllung getreten. (Hierzu Verf. am Beispiel noch anderer Figuren in *Zs. für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft*, XXXV, 1990.)

Aus vielen Gründen fällt also DdH.s Verzicht auf beherzte Analyse negativ ins Gewicht. Nicht nur weil er sich nicht recht entscheiden kann zwischen Foucart, der unangemessenerweise von einer Erneuerung der religiösen Malerei im Frankreich des 19. Jh.s spricht (S. 213), und Baudelaire, der die einsame Leistung Delacroix' in diesem Feld anerkennt (S. 245) und das meiste Verbleibende als »erbaulichen Schund« klassifiziert (*Brief an Barbey d'Auvrilly vom 9. Juli 1860*; Paul Claudel schreibt später, 1947, von der *Lust am Schalen*). Nur bildbetrachtend läßt sich außerdem zeigen, daß Delacroix kein »spätes Erwachen eines spirituellen Bewußtseins« erlebt hat (S. 239), daß ein solches bei ihm vielmehr von Anfang an, auch in der »Freiheit«, den Ton

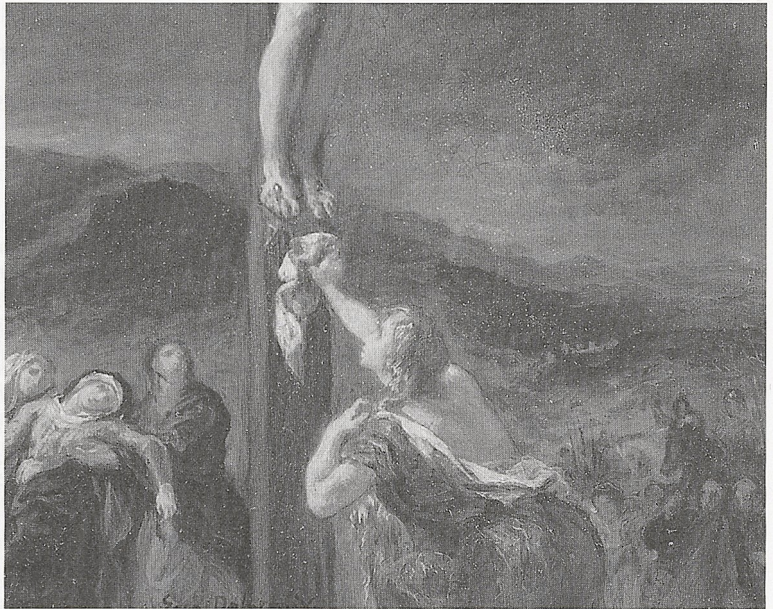


Abb. 4  
Eugène Delacroix,  
Christus am Kreuz (1854),  
Detail der Maria  
Magdalena. Bremen,  
Kunsthalle (Museum)

angibt und, die »Welt der Desillusion« wie den von Baudelaire schon überbetonten »moločisme« wesentlich ergänzend, das Bildleben bereichert. Recht wenig bei DdH. auch zur Erweiterung unseres Begriffes von Delacroix' Modernität, besonders eben in Form des selten erbrachten Nachweises, daß sie nicht allein in der zukunftsweisenden Koloristik, sondern gleichermaßen bei den mittels Figurenkomposition realisierten Themen zu suchen sei. Folglich auch kein Vordringen zu strukturellen Fragen; genauer gesagt, wo solche einmal angesprochen werden, vor dem »Sardanapal«, verraten sich, indem DdH. uns kompositionelle Neuerungen als Schwächen« vorführt (S. 82), ein klassizistischer Geschmack und Unkenntnis der Literatur, die hätte weiterhelfen können (z.B. *Meier-Graefe, Messerer, Körner, Guillermin, Herding*). Da nun sogar die Würdigung der Bildfarbe nur verstreut und weitgehend über Zitate abgewickelt

ist, fehlt die angemessene Auseinandersetzung mit den Bildern der letzten Jahre, implizit also auch die mit der enormen malerischen Entwicklung, die bei aller Konstanz der Themen zwischen »Dantebarke« (1822) und »Tobias« (1863) stattgefunden hat. Ohne Vorstellung von der im Spätwerk vollbrachten einzigartigen Synthese kann aber kein umfassender Begriff von der Größe dieses Malers aufwachsen, von seiner Fähigkeit, in Meier-Graefes unerreichter Formulierung, »ein Bild zweimal zu erfinden, eine gewaltig zu unserer dichterischen Empfindung sprechende Geste in sublimen Farbenrhythmen aufzulösen«. (*Cézanne*, München 1913, S. 50)

Ein auffallend schönes, aufgrund des Abbildungsteils unersetzliches Buch also, das noch erfreulicher ausgefallen wäre, hätte sein Autor einen ausgeprägteren Erkenntniswillen bewiesen und unter Aufwendung von mehr visueller Neugier *seinen* Delacroix vorgelegt.

Robert Floetemeyer