

Overwonnen theatraliteit

Delecluze over David

MARIJKE JONKER

Inleiding

In mijn proefschrift *Diderots shade*¹ behandel ik de overgang van de mimetische naar de idealistische expressietheorie, die in de Franse kunstkritiek en kunsttheorie op gang kwam gedurende de jaren 1820-1840. Etienne-Jean Delecluze (1781-1863), kunstcriticus van de liberale krant *Le journal des débats*,² stond toen vrijwel alleen in zijn steeds groeiende verzet tegen de mimetische expressietheorie en de historieschilderkunst, als ook in zijn verdediging van de steeds meer verguisde schilder Jacques-Louis David. Vooral in diens voornaamste werk, *De tussenkomst der Sabyense vrouwen* (1799), trof hij kwaliteiten aan die volgens hem slechts in de werken van de schilders van de Italiaanse renaissance te vinden waren en die verder in de Franse historieschilderkunst geheel ontbraken.

Veel Franse kunsttheoretici en -critici uit het tweede kwart van de 19e eeuw trachtten elementen uit de mimetische en idealistische expressietheorie te combineren. Gustave Planche, de gevreesde kunst- en literatuurcriticus van de *Revue des deux mondes* was de belangrijkste vertegenwoordiger van deze stroming. Planche was onder de Franse kunstcritici een van de laatste verdedigers van de historieschilderkunst als het voornaamste schilderkunstige genre. Daarom bleef hij waarde hechten aan de mimetische expressietheorie, die in Frankrijk onverbreekbaar met de historieschilderkunst verbonden was. Zijn rol in de ontwikkeling van de Franse kunsttheorie en kunstkritiek is nog steeds omstreven. Hij wordt gewaardeerd omdat hij het werk van Gericault en Delacroix, grote vernieuwers van de 19e-eeuwse historieschilderkunst, apprecieerde, en verguisd omdat hij het waagde om hun werk te beoordelen aan de hand van zeer strenge kwaliteitseisen, die voortkwamen uit de mimetische expressietheorie.³ Hij vroeg van schilders dat ze de figuren op hun schilderijen, hun anatomie, gebaren en gelaatsuitdrukkingen goed en naar het leven tekenden en zorgvuldig afwerkten, zodat ze herkenbaar waren en hun rol in het verhaal dat de historieschilder uitbeelde goed begrepen kon worden. Planche was ervan overtuigd, dat deze herkenbaarheid een voorwaarde was om de historieschilderkunst te laten voldoen aan die andere eis, namelijk

1 Mijn promotieonderzoek werd gesubsidieerd door de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek

2 Zie voor biografische gegevens Baschet 1942

3 Zie Grate 1959

dat eigentijdse historische gebeurtenissen, die steeds vaker het onderwerp van historieschilderijen vormden, begrepen konden worden als illustraties van een hoger ideaal. Hij verzette zich dan ook krachtig tegen de groeiende belangstelling voor het schetsmatige, persoonlijke en spontane in de schilderkunst van zijn tijd.

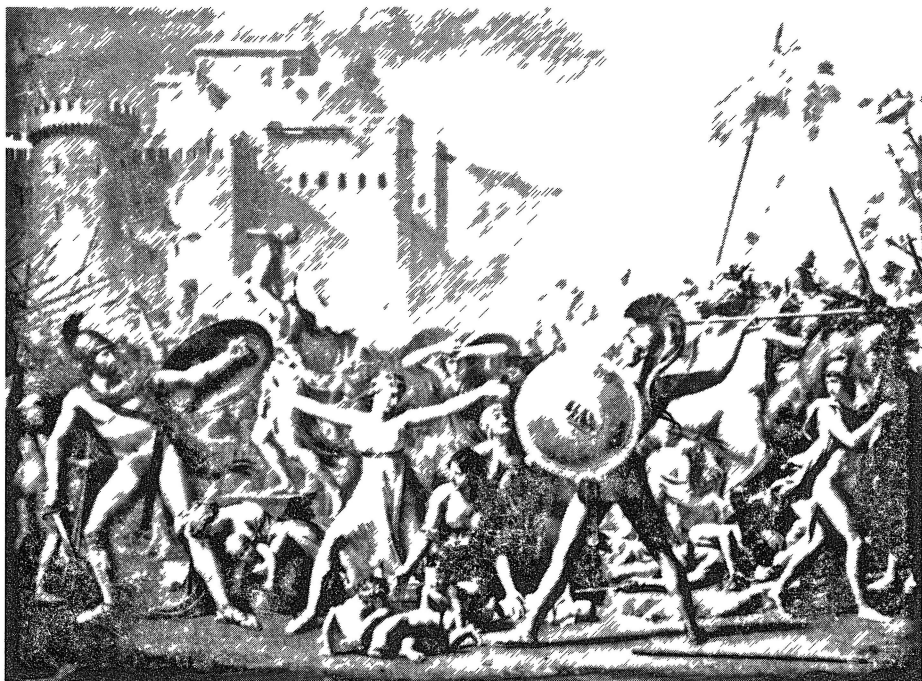
In tegenstelling tot Planche gold Delecluze tijdens zijn leven al als een onverbetterlijke conservatief. Hij was rond 1800 schildersleerling geweest in het atelier van de grote historieschilder Jacques-Louis David (1748-1825). Zijn carrière als historieschilder had hij al vrij snel opgegeven, en als beginnend kunstcriticus, in de jaren twintig, zag hij het als zijn voornaamste taak om het voorbeeld te blijven verdedigen dat zijn leermeester, in navolging van Lessing en Winckelmann, aan de Franse historieschilders had gegeven. Volgens Delecluze was David exemplarisch op het gebied van volmaakte tekening van de schoonheid van het menselijk lichaam en het volgen van de principes van de klassieke Griekse kunst. Delecluze beschouwde deze principes als een perfect tegengif tegen de banale, anekdotische onderwerpen en de hang naar zelfexpressie, die hij, evenals Planche, als de grote kwalen van de eigentijdse schilderkunst zag. Davids groeiende schare tegenstanders, vooral te vinden onder de aanhangers van eigentijdse romantische schilders als Gericault en Delacroix, waaronder ook Planche, beschuldigden hem er echter van dat hij klassieke beelden en vaasschilderingen zonder meer kopieerde en de houdingen en gebaren van de figuren op zijn schilderijen niet naar het leven tekende.

Stendhal versus Delecluze

Kort na Delecluzes debuut als kunstcriticus werd de aanval op David ingezet, vooral in Stendhals provocerende bespreking van de Salon van 1824 in *Le journal de Paris*. Een verbitterd debat tussen Stendhal en Delecluze was het gevolg.⁴ Tijdens de Salon van 1824 braken de romantici definitief door. Delacroix stelde er zijn *Slachting op Chios* ten toon en Sigalon zijn *Locuste*. Ook Ary Scheffer, Paul Delaroche en Horace Vernet toonden er vernieuwend werk. Delecluze was van mening dat in deze schilderijen de door David verdedigde schoonheid van vorm werd verwaarloosd ten gunste van het schilderen van de uiterlijke kentekenen van de menselijke emoties, vooral de gelaatsuitdrukking, een kunst die *peinture d'expression* werd genoemd.⁵

4 Dit debat wordt uitgebreid besproken in Wakefield 1974.

5 Het perfect kunnen uitbeelden van de gelaatsuitdrukkingen werd uiteraard reeds lang beschouwd als een van de voornaamste kundes van de historieschilder. Vooral in de 18e eeuw verscheen hiervoor een ontelbaar aantal handboeken en Denis Diderot, een van Frankrijks eerste en belangrijkste kunstcritici, wees in zijn geschriften onophoudelijk op het belang ervan.



Afb 1 David *De tussenkomst der Sabijnse vrouwen* Parijs, Louvre

Stendhal had in 1823 reeds naam gemaakt als schrijver van het manifest *Racine et Shakspeare*, waarin hij verkondigde dat Shakespeares toneelstukken volmaakt de ideeën en gevoelens van de Elizabethaanse Engelsman vertolkten. Hij concludeerde hieruit dat ook de Franse kunst moest zijn ‘*de son temps*’. In zijn ‘Salon’ van 1824 liet hij er geen twijfel over bestaan dat de meeste van Davids historiefschilderijen niet aan deze eis voldeden. Vooral *De tussenkomst der Sabijnse vrouwen* (afb 1), door Delecluze en andere David-aanhangers beschouwd als Davids belangrijkste werk, werd door Stendhal onder vuur genomen.

Op dit schilderij heeft David de geschiedenis uitgebeeld van de Sabijnse vrouwen die door de Romeinen waren ontvoerd tijdens de beginperiode van het mythische Romeinse koninkrijk. Na enkele jaren gearzeld te hebben besloten de Sabijnse mannen toch de Romeinen aan te vallen en hun vrouwen terug te veroveren. De vrouwen hadden zich echter allang bij hun lot neergelegd en waren gelukkig geworden met hun nieuwe gezinnen. Ze scheidde de strijdende partijen en gaven de Sabijnen te kennen dat ze zich bij de situatie neer moesten leggen.

Stendhal was van mening dat zowel het uitgebeelde conflict als de manier waarop het was uitgebeeld het Franse publiek van 1824 onmogelijk konden aanspreken. Dat droeg de herinnering aan de bloedige veldslagen van de Franse Revolutie en het Napoleontische tijdperk nog met zich mee. Stendhal beval Horace Vernets

schilderijen van deze veldslagen zeer bij zijn publiek aan Ze gaven volgens hem volmaakt de realiteit van het gevecht weer, die hij als officier in het Napoleontische leger en deelnemer aan de rampzalige veldtocht naar Rusland had leren kennen

Stendhal ergerde zich bovendien aan de weinig levensechte manier waarop David de Romeinse en Sabijnse strijders had uitgebeeld Hij achtte het uiterst onwaarschijnlijk dat soldaten in de Oudheid naakt ten strijde trokken Ook de onnatuurlijke, geposeerde houding van de strijdenden wekte bij hem bevreemding Ze zagen er uit als figuren die waren gekopieerd van Etruskische vazen en Griekse standbeelden Toch zou het onjuist zijn om Stendhal als een rabiante tegenstander van David te beschouwen Zijn kritiek was eigenlijk veel meer gericht tegen de conservatieve *Ecole des Beaux-Arts*, waar nog steeds Davids werk als voorbeeld werd onderwezen en misbruikt om iedere vernieuwende tendens in de schilderkunst tegen te houden ⁶ Dit onderwijs kweekte kunstenaars die tot weinig meer dan imitatie van David en het rechtstreeks kopiëren van klassieke voorbeelden in staat waren Stendhal was van mening dat kunstenaars, door het slaafs volgen van deze voorbeelden, niet meer het volgens hem ware doel van de kunst bereiken de waarheidsgetrouwe expressie van menselijke emoties Dit was volgens hem slechts weggelegd voor kunstenaars zoals Vernet, die een gepassioneerd karakter bezaten en die de emoties die ze uitbeelden hadden gezien en gevoeld

Stendhal verweet de minst begaafde navolgers van David dat zij zelfs niet langer klassieke standbeelden imiteerden, maar de poses en gebaren van tragedieacteurs op het toneel Hij beschouwde effectbejag als het voornaamste doel van acteurs, terwijl schilders volgens hem juist de natuur nauwgezet moesten weergeven Schilders die acteurs imiteerden leverden volgens hem werk af dat in hoge mate teatraal, onnatuurlijk en volstrekt onorigineel was

Delecluze kon het met Stendhals laatste verwijt wel eens zijn wanneer het schilders van het tweede en derde garnituur betrof Hij wilde echter tot iedere prijs Davids beste werken vrijwaren van de beschuldiging van theatraliteit Hij beschouwde *De tussenkomst der Sabijnse vrouwen* als het meest volmaakte resultaat van Davids lange zoektocht naar de grondslagen van de klassieke kunst en juist vrij van theatraliteit

In deze jaren twintig, in zijn discussie met Stendhal, was Delecluzes verdedigingstactiek nog tamelijk eenvoudig Hij stelde de klassieke schoonheid tegenover de consequenties van Stendhals streven naar realisme en expressiviteit Deze vergelijking bracht Delecluze tot de conclusie dat juist deze expressieve kunst teatraal was en niet die van de school van David Delecluze onderscheidde twee richtingen in de kunst de Homerische en de Shakespeariaanse Hij beschouwde Homerus als de klassieke kunstenaar bij uitstek, die slechts de mens in al zijn

6 Borowitz 1980 beschrijft hoe behalve Stendhal ook andere critici, zoals Henri de Latouche, stelling namen tegen dit misbruik van Davids voorbeeld

schoonheid wilde tonen. De door Stendhal zo bewonderde Shakespeare was volgens Delecluze een vooral in didaktiek geïnteresseerd schrijver. Hij wilde de aantrekkelijke en afstotende kanten van de mensen uit zijn eigen tijd, hun angsten, twijfels en conflicten tonen. Zijn sterke punt was de expressie, maar hij had hiervoor de schoonheid verwaarloosd. Delecluze beschouwde in navolging van Lessing de mismaakte en kwaadaardige koning Richard III als de meest karakteristieke Shakespeariaanse 'held'. Tijdens een toneelopvoering zou de aandacht van het publiek door de vele verwickelingen in het stuk van Richards mismaaktheid worden afgeleid. Maar wat zou er gebeuren als een kunstenaar een portret van hem zou maken? Richard zou in al zijn lelijkheid vereeuwigd worden en geen mens zou lang naar hem kunnen kijken. Het aan hem gewijde kunstwerk zou even afstotend zijn als de man zelf.⁷

Delecluze beschouwde de moderne (dat wil zeggen niet-klassieke), Franse *peinture d'expression* als uiterst theateraal. De *peinture d'expression* kwam volgens hem voort uit het betrekkelijk nieuwe gebruik om het lichaam te bedekken met lagen kleding die de bewegingsvrijheid hinderden. De menselijke expressiviteit moest daarom noodgedwongen beperkt blijven tot het gezicht en de handen en degenererde tot een theatrale grimas. Slechts in de Griekse oudheid, toen de mensen nog dicht bij de natuur leefden, werden volgens hem de natuurlijke expressiemogelijkheden van het lichaam niet onderdrukt. Het resultaat hiervan was de eenvoud in houding en gebaar die Delecluze in de klassieke kunst zo aanstond. Kunstenaars zouden er volgens hem goed aan doen om Stendhals raadgevingen in de wind te slaan en de klassieke kunst te blijven navolgen. Het was de enige manier om grote schoonheid en een natuurlijke eenvoud in houding en gebaar te verkrijgen.

Pas gedurende de jaren dertig en veertig begon Delecluze zijn kritiek steeds meer te richten op de historieschilderkunst zelf en de theatraliteit die hij als inherent aan het genre begon te beschouwen.

Historieschilderkunst en theatraliteit

Sinds de 17e eeuw hadden Franse historieschilders en kunsttheoretici zich laten leiden door het begrip *ut pictura poesis*. De historieschilder moest, evenals de dichter, verheven, stichtende onderwerpen (vooral ontleend aan de bijbel en de klassieke mythologie) uitbeelden. Tegelijkertijd moest hij zich bewust zijn van zijn beperkingen. In tegenstelling tot de dichter, die gecompliceerde gebeurtenissen en emoties kon uitbeelden, was de dichter gebonden aan de weergave van slechts een betekenisvol moment.

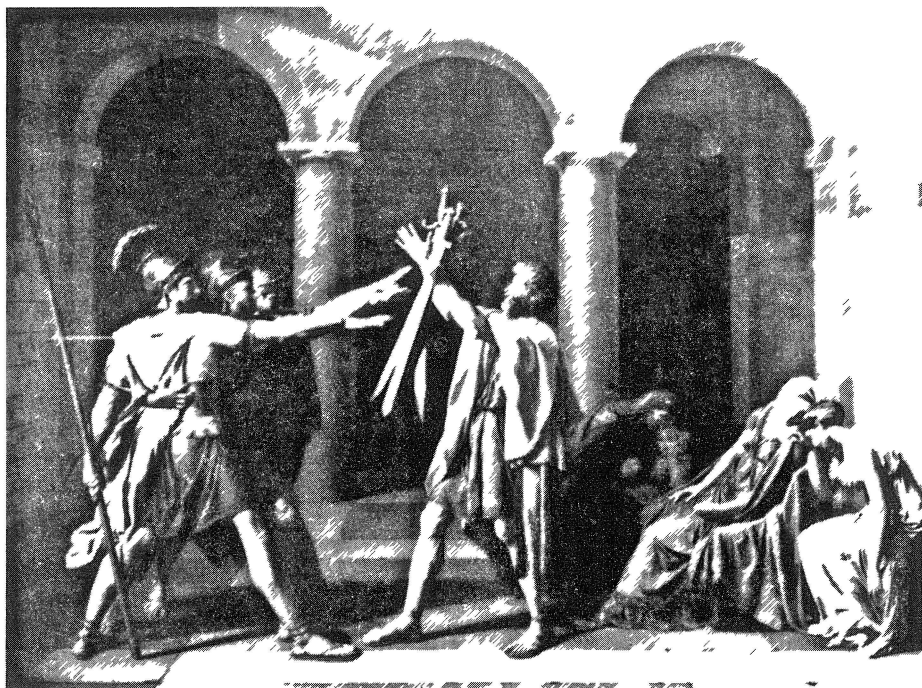
Aangezien de tragedie in het 17e- en vroeg 18e-eeuwse Frankrijk werd be-

⁷ Zie Delecluze 1824: 3.

schouwd als het meest vooraanstaande poetische genre, werd het steeds gebruikelijker om de historieschilderkunst vooral met de tragediedichtkunst te vergelijken. Beide kunstvormen waren in de 17e eeuw bestemd geweest voor een betrekkelijk klein, intellectueel publiek. In de loop van de 18e eeuw raakten kunsttheoretici zoals Dubos (*Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture*, 1719) en de kring Encyclopedisten rond Diderot, steeds meer overtuigd van de didactische waarde van tragedie en historieschilderkunst. Ze konden gebruikt worden om aan geletterde en ongeletterde Fransen voorbeelden van eenvoud en deugd voor te houden, en zo als tegenwicht te dienen voor een maatschappij die door 18e-eeuwse denkers werd beschouwd als gevaarlijker, gecompliceerder en corrumperender dan die van vroeger tijd. Vooral de Encyclopedisten waren sterk gekant tegen zowel de bestaande historieschilderkunst als de bestaande uitvoeringspraktijk van de tragedie. Ze beschouwden de manier waarop tragedieacteurs zich op het toneel bewogen en hun gebaren als uiterst gemaakt en verweten historieschilders dat ze deze gebaren teveel imiteerden en dus theatrale schilderijen maakten. Hiermee was het probleem, dat ook in de genoemde discussie tussen Stendhal en Delecluze nog een belangrijke rol speelde, geformuleerd.

Van alle oplossingen die door Franse 18e-eeuwse kunsttheoretici werden bedacht voor het probleem van de theatraliteit is die van Diderot het bekendste gebleven. Hij ontwikkelde zich in zijn Salonkritieken tot een bewonderaar van de genreschilder Greuze, in wiens uitbeeldingen van het leven van de kleine man hij een perfecte vervanging zag voor de theatrale historieschilderkunst. Hij bewonderde Greuze om diens welsprekende, naar de natuur getekende gelaatsexpressies en gebaren en zijn authentiek aandoende weergave van het eigentijdse burgerkostuum. Diderot was niet slechts een der belangrijkste theoretici op het gebied van de *peinture d'expression*, maar ook een van de meest omstreden, omdat zijn voorkeur voor *peinture d'expression* met haar didactische doelstelling, werd overgenomen door radicale revolutionairen. Bovendien werd Diderot, bijvoorbeeld door Delecluze, verantwoordelijk gehouden voor de bevordering van het streven naar artistieke zelfexpressie en vrijheid, voor de anekdotiek en de genrevervaging die de laat 18e- en 19e-eeuwse kunst in Delecluzes ogen steeds meer teisterde.

De authenticiteit die Diderot bij Greuze aantrof werd in de echte historieschilderkunst volgens vrijwel alle 18e- en 19e-eeuwse kunstcritici en kunsttheoretici echter bereikt door David. Hij was volgens hen de eerste Franse historieschilder die ontsnapte aan de gekunsteldheid en theatraliteit van het genre, zij het dat zijn vroege werken daar nog wel degelijk sporen van vertoonden. Pas tijdens zijn verblijf in Rome als winnaar van de Prix de Rome, rond 1780, zou David artistieke eenvoud en authenticiteit hebben leren kennen, zo luidt de algemene, zelfs door Stendhal aangehangen, visie. Davids ontdekking van deze eigenschappen, te vinden in de klassieke kunst, zette hem aan tot een totale vernieuwing van de



Afb 2 David *De eed der Horati* Parijs, Louvre

historieschilderkunst *De eed der Horati*, voltooid in 1785 (afb 2), was de eerste vrucht van deze ontwikkeling

Het uitgebeelde verhaal was dat van de Horati en de Curiati, twee families uit de tijd van het Romeinse koninkrijk, die voortdurend met elkaar in conflict waren. De Horati zwoeren om het conflict desnoods tot de dood uit te vechten, hierbij de wensen van de vrouwen in hun familie negerend. Een van hen was immers met een lid van de familie der Curiati getrouwd. Hoewel David slechts het moment van de eedsaflegging uitbeelde, was het vervolg van de geschiedenis bekend. De Horati spaarden hun aangetrouwde familielid niet en lieten zelf ook bijna allen het leven. Toen de weduwe van de gedode Curiatier het waagde om haar verdriet over de dood van haar man te tonen, werd ze door haar enige overlevende broer vermoord.

Toen het schilderij in 1785 voor het eerst in Parijs te zien was werd het geprezen vanwege de prachtige anatomietekening, de gedurfde groepering van de hun eed zwerende mannen die schijnbaar een blok vormden, alsmede vanwege de authenticiteit aandoende kleding, meubels en architectuur. Het schilderij leek een mate van authenticiteit te bezitten die in de Franse historieschilderkunst van dat moment geheel ontbrak. Toch voelden de critici ook onbehagen bij het zien van dit schilderij, omdat de compositie ervan geen eenheid vormde. Zo was het voor de

beschouwer onmogelijk om te kiezen tussen de mannen en de vrouwen ze vormden twee van elkaar geïsoleerde groepen wier belangen en emoties om de aandacht en sympathie van de beschouwer streden. Het was volstrekt niet duidelijk of David met dit schilderij wilde zeggen dat plichtsbefef voor huiselijk geluk moest gaan, of dat hij juist het tegenovergestelde verkondigde. Hij had, in strijd met de eis die aan de historieschilder werd gesteld, verzuimd om een betekenisvol en eenduidig begrijpelijk moment uit te beelden.⁸

Delecluze vermeldde in *Louis David, son école et son temps* (1855) dat David rond 1800 (de ontstaansperiode van zijn schilderij *De tussenkomst der Sabijnse vrouwen*), toen hij naar eigen zeggen de grondslagen van de klassieke kunst beter had leren begrijpen, afstand nam van dit eerste experiment en het schilderij zelf denigrerend, theateraal noemde. Delecluze deelde Davids mening over *De eed der Horati*. Hij verbond hieraan de conclusie dat David in de meeste van zijn schilderijen afzonderlijk en in zijn oeuvre als geheel een groot aantal onsamenhangende ideeën had gepresenteerd, die de beschouwer eerder verwarden dan stichtten. Hier lijkt Delecluze het woord 'theatraal' dus niet te associëren met onnatuurlijke, van acteurs of standbeelden overgenomen poses, maar met de uitbeelding van heftige en dramatische contrasten door middel van *peinture d'expression*, die niet begrepen kunnen worden als de expressie van een duidelijk idee dat de schilder wilde overbrengen. Het ontbreken van zo'n duidelijk idee maakte een schilderij tot hol, theateraal vertoon.

Overwonnen theatraliteit

In zijn Salonkritieken uit de jaren dertig en veertig en vooral in zijn boek over David⁹ trachtte Delecluze de vraag te beantwoorden waarom de Franse kunst al zo lang werd geteisterd door een dergelijke theatraliteit en welke omstandigheden ertoe hadden geleid dat David deze theatraliteit vooral in *De tussenkomst der Sabijnse vrouwen* had weten te overwinnen. Keer op keer gaf Delecluze te kennen dat in zijn ogen het verdwijnen van door kunstenaars en hun publiek gedeelde overtuigingen de oorzaak was van het verval dat hij waarnam in de beeldende kunst van zijn tijd. Hij was een kenner van de Italiaanse renaissance en schreef de bloei van de kunsten in Italië gedurende de 14e, 15e en vroege 16e eeuw toe aan de beschermende rol die de toen nog machtige kerk daar speelde. Kunste-

8 Het probleem van de in *De eed der Horati* ontbrekende eenheid van handeling wordt diepgaand behandeld door Crow 1978. Hoewel ik het met Crows analyse van de compositie van het schilderij grotendeels eens ben, deel ik niet zijn mening dat het werk een uiting zou zijn van Davids groeiende radicalisme. Over Davids politieke opvattingen aan de vooravond van de Franse Revolutie is naar mijn mening te weinig bekend dat deze conclusie rechtvaardigt.

9 Ik baseer mijn behandeling van dit probleem dan ook voornamelijk op gegevens ontleend aan *Louis David, son école et son temps*.

naars conformeerden zich, zonder al te veel na te denken, aan reeds lang bestaande ideeën en konden slechts uit een beperkt aantal onderwerpen kiezen. Ze waren verzekerd van een publiek dat hun bedoelingen zou begrijpen. Kunstenaar en publiek deelden immers hetzelfde geloof.

Deze uiterst gunstige omstandigheden stimuleerden volgens Delecluze kunstenaars uit die periode na de herontdekking van de klassieke kunst om stap voor stap de geheimen ervan te ontsluiten en de mogelijkheden van de in deze kunst toegepaste kennis in hun eigen werk te gebruiken. Met vallen en opstaan leerden ze dit ook. Raphael zette de kroon op dit werk van generaties. Zijn meesterschap in alle delen van de kunst was onomstreden, maar het onderdeel waar hij het meest in uitblonk was zonder twijfel de expressie. Delecluze wist zich in deze opvatting gesteund door vele autoriteiten op het gebied van de beeldende kunst.

Delecluzes bewondering voor Raphaels meesterschap op het gebied van de expressie is goed te rijmen met zijn standpunt in het debat over het belang van vorm en expressie in de beeldende kunst, dat hij in 1824 met Stendhal voerde. Ingehouden, natuurlijke expressiviteit was immers volgens hem een der hoofdkenmerken van de klassieke kunst. Hij keerde zich slechts tegen de overdreven, theatrale *peinture d'expression* die hij in de kunst van zijn eigen tijd aantrof.

Delecluze nam waar dat in veel van Raphaels werken, waaronder zijn afbeeldingen van de Madonna en andere vrouwelijke heiligen, de figuren niet door middel van houding en gebaar met elkaar communiceerden, maar van elkaar geïsoleerd waren en slechts door middel van hun gedachten met elkaar leken te communiceren. Raphael had volgens hem met zeer weinig middelen bereikt dat zijn schilderijen de volmaakte expressie vormden van hoge religieuze idealen en deze met grote liefde uitgebeeld. Op deze wijze bedwongen zijn werken eerst de ogen en dan de ziel van de beschouwer. Delecluze haatte de *peinture d'expression*, waarin de 18e-eeuwse Franse schilders uitblonken, als een typische uiting van de ongodsdienstige, cynische tijd, waarin Diderot en andere sensualistische denkers verkondigden dat slechts het zintuigelijk waarneembare echt bestond. Het heftige, theatrale gebaar, dat Delecluze zowel in de vroeg 18e-eeuwse Franse historieschilderkunst zag als in de werken van Greuze en veel van Davids schilderijen, diende volgens hem om via de ogen van de beschouwer zijn hartstochten te bespelen.

Zoals veel van zijn tijdgenoten was Delecluze nog nauwelijks bekomen van de verschrikkingen van de Franse Revolutie en de tijd van Napoleon. Stendhal, wiens opvattingen ik aan het begin van dit artikel reeds heb besproken, koos voor historieschilderkunst die met ten behoeve van de didaktiek ingezette *peinture d'expression* deze nog niet verwerkte historische gebeurtenissen reconstrueerde. Delecluze, die in de loop der tijd steeds meer begon te vrezen voor herhaling van deze verschrikkingen en deze vrees nog tijdens zijn leven bewaarheid zag, toonde groeiende belangstelling voor Hegels idealisme. Hij zocht, in navolging van deze

filosoof, in de christelijke kunst van de renaissance de eenduidige uitdrukking van abstracte, onveranderlijke waarheden ¹⁰

Delecluze zag geen verwantschap tussen de religieuze schilderkunst en historieschilderkunst van de renaissance en de historieschilderkunst van het 18e-eeuwse en eigentijdse Frankrijk. In Frankrijk was, volgens hem, evenals in de meeste andere landen, de behoefte aan godsdienstige kunst sinds de reformatie sterk getaand. Delecluze stelde in zijn boek over David met veel nadruk dat de historieschilderkunst een nieuw, rond 1700 geïntroduceerd genre was ¹¹. In dit genre werd volgens Delecluze aan de kunstenaar een zeer grote vrijheid van onderwerpskeuze toegestaan, in de hoop dat deze tot dan toe ongekende vrijheid de kwaliteit van de kunst ten goede zou komen. De kunstenaar hoefde niet meer, zoals tijdens de renaissance, met zijn werk een concrete maatschappelijke of religieuze behoefte te dienen. Zijn historieschilderijen waren niet bestemd voor een bepaalde kerk of openbaar gebouw en pasten daar vanwege hun inmiddels vaak zeer obscure onderwerpen ook niet. Kunstenaars opereerden steeds meer op een vrije markt en zochten originele onderwerpen om bij potentiële kopers op te vallen. Het zoeken van deze onderwerpen werd volgens Delecluze hun voornaamste probleem. Hij impliceert bovendien dat de in de 18e eeuw aan de schilderkunst toegekende didactische waarde werd tenietgedaan door het ontbreken van eenheid van opinie over de waarden die de historieschilder moest overdragen. Historieschilders namen volgens hem bovendien hun toevlucht tot steeds grotere doeken, zodat hun werken slechts in musea geplaatst konden worden. Delecluze noemde deze instellingen denigrerend 'de armenhuizen van de kunst'.

In zijn ideeën over de doelloosheid en nutteloosheid van de kunst in zijn eigen tijd en zijn geringe waardering voor het museum volgde Delecluze waarschijnlijk Quatremere de Quincy, secretaris van de *Academie des Beaux-Arts* sinds de Restauratie der Bourbons. Deze toonde zich in zijn geschriften (vooral in *Considerations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, 1815) een tegenstander van het *Musee du Louvre* en het *Musee des Monuments Français*, allebei creaties van de revolutionaire geest die na 1789 rondwaarde. In musea werden volgens Quatremere de Quincy kunstwerken getoond los van hun oorspronkelijke context, elkaar de aandacht van de verwilderde en al snel verveelde kijker betwistend. Musea maakten het hem onmogelijk om de volmaaktheid van ieder afzonderlijk kunstwerk te appreciëren. Het ontstaan van musea was volgens Quatremere de Quincy, verklaard tegenstander van de Franse Revolutie, een opvallend bijverschijnsel van

10 De groeiende belangstelling in Frankrijk voor een platonisch of idealistisch expressiebegrip gedurende de eerste decennia van de 19e eeuw wordt beschreven door Iknayan 1983.

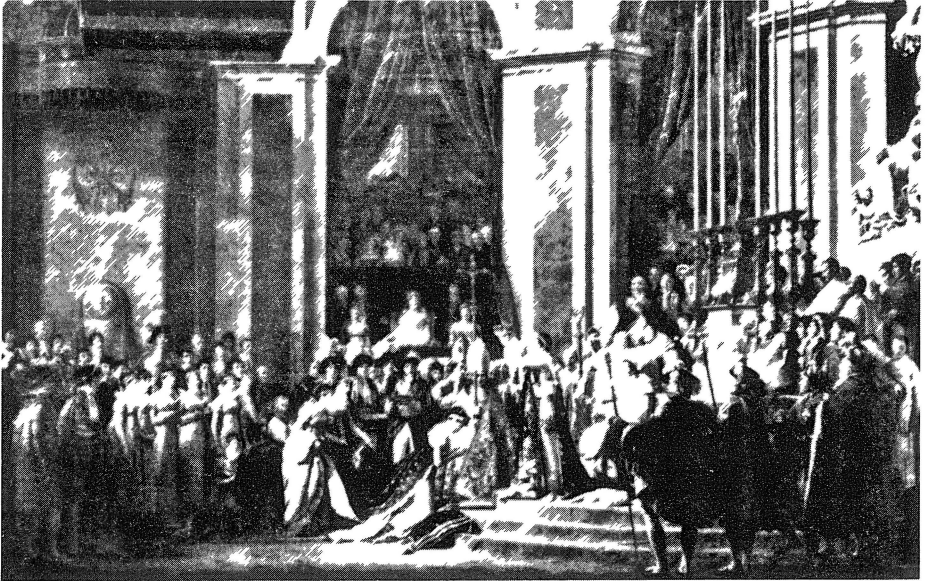
11 Het is gebruikelijker om de bloei van de 18e-eeuwse Franse historieschilderkunst te zien als een voortbrengsel van de poging die rond 1750 door de overheid en de *Academie Royale de Peinture et Sculpture*, de voorganger van de *Academie des Beaux-Arts*, werd ondernomen om de kunst van de 17e-eeuwse Poussin, die algemeen werd beschouwd als de grootste Franse historieschilder, te doen herleven. Zie bijvoorbeeld Kirchner 1990.

het culturele en godsdienstige verval van de 18e eeuw, dat aan de kunst zijn oorspronkelijke functie had ontnomen

Delecluze meende dat David, evenals andere 18e-eeuwse schilders, zich niet werkelijk betrokken voelde bij zijn onderwerp. De gruwelijke geschiedenis van de Horati en die van Brutus, die zijn zoons wegens hoogverraad ter dood liet brengen, vormden voor hem slechts een intellectuele uitdaging en raakten zijn gevoel niet. Dit vormt volgens Delecluze de verklaring voor de moeilijkheden die veel critici ondervonden bij het begrijpen van het thema en de compositie van de historieschilderijen die David aan deze onderwerpen wijdde.

Pas de Revolutie en vooral het bewind van Robespierre verschaften David, die zich bij de Jacobijnen had aangesloten, volgens Delecluze een ideaal dat hem met zijn publiek verbond. *De dood van Marat*, uit 1793, hoe macaber ook, was een werk van veel grotere kwaliteit en zeker veel interessanter dan *De eed der Horati* en *Brutus*. Het was het eerste schilderij waaruit de originaliteit waartoe de schilder in staat was ten volle bleek. Met *De tussenkomst der Sabijnse vrouwen* ging David volgens Delecluze verder op de met *De dood van Marat* ingeslagen weg. Hij nam steeds meer afstand van *De eed der Horati* en *Brutus*, allebei ontstaan voor 1789, en raakte, zoals hierboven al opgemerkt, zelf overtuigd van de holle theatraliteit van deze schilderijen. Eindelijk zou David de eenvoud en gratie die Raphael in de expressie legde, hebben weten te appreciëren. Hij zou begrepen hebben dat zijn grote voorbeeld juist door die eenvoud en gratie van expressie blijk gaf van ongevenaard inzicht in de principes van de Griekse kunst. David nu probeerde Raphael na te volgen, voorzover dat in het verscheurde Frankrijk van zijn tijd mogelijk was. Toen hij de kunst van Raphael leerde kennen, trachtte hij ook via zijn eigen werk de beschouwer ertoe te brengen om iedere figuur op het schilderij vanwege zijn eigen perfectie te bewonderen. *De tussenkomst der Sabijnse vrouwen* vertoonde geen ten behoeve van het drama en het effect gecontrasteerde massa's waar de individuele figuur in ten onder ging en geen theatrale *peinture d'expression*. In plaats daarvan scheen het schilderij de volmaakte uitdrukking te zijn van de geest van verzoening die het Franse volk na de val van Robespierre inspireerde.

Delecluze stelde dat David de renaissancekunstenaren nooit werkelijk kon evenaren, juist omdat hij hun vroomheid niet bezat. Zijn inspiratie was de werkelijkheid, niet de Griekse mythologie of het christendom. Hij was op zijn best als hij tafereelen uit de realiteit kon idealiseren. Delecluze was van mening dat dit hem uitstekend was gelukt in de *Sacre*, het schilderij van de kroning van Napoleon, die plaatsvond in 1804 (afb. 3). Bij zijn weergave van deze gebeurtenis uit het zeer nabije verleden moest David afstappen van het geidealiseerde naakt van *De tussenkomst der Sabijnse vrouwen*. Hoewel de *Sacre*, zoals alle eigentijdse onderwerpen, uitnodigde tot anekdotiek, wist David deze valkuil te vermijden. Bovendien toonde het schilderij geen spoor van theatraliteit. In overleg met Napoleon had David gekozen voor het uitbeelden van het moment waarop deze zijn echtgenote



Afb 3 David *Napoleons Sacre* Parijs, Louvre

Josephine tot keizerin kroonde Napoleon leek hierdoor ineens een man die in hoffelijkheid de Franse middeleeuwse ridders evenaarde. David had in de *Sacre*, door de aandacht te richten op de liefdevolle zorg die Napoleon aan zijn echtgenote wijdde, de theatrale kant van de gebeurtenis weten af te zwakken. Bovendien verhief hij deze boven het banale door te verwijzen naar eigenschappen die door het Franse volk algemeen als nationale deugden werden beschouwd. Zo was het schilderij in staat om ook in later eeuwen het belang van de kroning te blijven verkondigen. David bezat niet meer de vroomheid van Raphael, die de eenvoud en blijvende aantrekkingskracht van diens *Madonna's* voor een groot deel bepaalde. Hij vond echter, aldus Delecluze, een vervangingsmiddel in het benadrukken van een eigenschap die de Fransen als een van hun belangrijkste zagen: de hoffelijkheid.

Conclusie

Aan het begin van dit artikel heb ik beschreven hoe Davids historieschilderijen, met name *De tussenkomst der Sabijnse vrouwen*, de inzet vormden van een felle discussie tussen Stendhal en Delecluze over de theatraliteit die Stendhal er in meende te zien. Stendhal was voorstander van de *peinture d'expression*, waarin met de expressie een (didactisch) effect beoogd wordt. Delecluze verdedigde in deze discussie echter het belang van de schone vorm. Hij bewonderde *De tussenkomst*

der *Sabynse vrouwen* vanwege de wijze waarop David in dit schilderij het voorbeeld van de klassieke Griekse kunst had nagevolgd. Toch was en bleef ook Delecluze tot het eind van zijn carrière als kunstcriticus geobsedeerd door het begrip theatraliteit.

Hij verbond het met zijn kritiek op de 18e-eeuwse Franse cultuur waaruit uiteindelijk de verschrikking van de Franse Revolutie was voortgekomen. Tegenover de 18e-eeuwse, vooral door sensualistische denkers bewonderde *peinture d'expression* stelde hij nog steeds de eenvoud en zuiverheid van *De tussenkomst der Sabynse vrouwen*, die hij als voorbeeld gebruikte in zijn pleidooi voor een idealistische opvatting van expressie. Deze expressie moest gericht zijn op het uitbeelden van een hoog, abstract ideaal. Idealistische expressie vond hij in slechts weinig moderne historieschilderijen, maar des te meer in de werken van de grote meesters uit de renaissance. Hij zag deze schilderijen als uitingen van een tijd waarin individualisme nog in toom werd gehouden door religie. De omstandigheden waaronder de renaissanceschilders werkten, waren verdwenen en zouden volgens hem nooit meer terugkomen. Reeds in de 18e eeuw werd de Franse historiekunst volgens Delecluze dan ook geteisterd door theatrale expressie en gezochte onderwerpen en deze lijn werd volgens hem doorgetrokken door jonge schilders die in de 19e eeuw carrière trachtten te maken. Slechts Jacques-Louis David, aldus Delecluze, had zich aan die theatrale expressie en het gebrek aan authenticiteit in enkele, vooral latere, werken weten te onttrekken.

Bibliografie

- Baschet 1942, R. Baschet, *E-J Delecluze. Témoin de son temps, 1781-1863*. Paris: Boivin, 1942 (Dissertatie Parijs).
- Borowitz 1980, H. O. Borowitz, 'The Man Who Wrote to David' In *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 67 (1980), p. 256-74.
- Crow 1978, Th. Crow, 'The Oath of the Horatii in 1785: Painting and pre-Revolutionary Radicalism in France' In *Art History* 1 (1978), p. 425-71.
- Delecluze 1824, E.-J. Delecluze, 'Exposition du Louvre, X. MM. Scheffer, Delaroche, Delacroix, Sigalon, Fragonard, Picot, Drolling, Rouget' In *Journal des Débats* 9 (oktober 1824), p. 3.
- Delecluze 1855, E.-J. Delecluze, *Louis David. Son école et son temps*. Paris: Didier, 1855 (Nieuwe editie. Pref. et notes de J.-P. Mouilleseaux. Paris: Macula, 1983).
- Grate 1959, P. Grate, *Deux critiques d'art de l'époque romantique. Gustave Planche et Théophile Thore*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1959 (Figura 12).
- Iknayan 1983, M. Iknayan, *The Concave Mirror. From Imitation to Expression in French Esthetic Theory 1800-1830*. Saratoga, Cal.: ANMA Libri, 1983 (Stanford French and Italian Studies 30).
- Kirchner 1990, Th. Kirchner, 'Neue Themen, neue Kunst? Zu einem Versuch die französische Historienmalerei zu reformieren' In E. Mai und A. Repp-Eckert (Hrsg.), *Historien-*

- malerei in Europa Form, Funktion und Ideologie* Mainz a R Philipp von Zabern, 1990, p 9-25
- Quatremere de Quincy 1815, A C Quatremere de Quincy, *Considerations morales sur la destination des ouvrages de l'art ou de l'influence de leur emploi sur le genre et le gout de ceux qui les produisent et en reçoivent les impressions* Paris Crapelet, 1815
- Stendhal 1823, Stendhal (ps v H Beyle), *Racine et Shakspeare* Paris Bossange, 1823
- Wakefield 1974, D Wakefield, 'Stendhal and Delecluze at the Salon of 1824' In F Haskell, A Levi and R Shackleton (eds), *The Artist and the Writer in France Essays in Honour of Jean Seznec* Oxford Clarendon Press, 1974, p 76-85