



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Mein Tagebuch

Delacroix, Eugène

Berlin, 1913

1852.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-47978](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-47978)

den Linien, in der Majestät jeder seiner Figuren besitzt, bei Rembrandt in der geheimnisvollen Auffassung, in der tiefen Naivität des Ausdrucks und der Bewegungen. Wenn man auch die majestätische Emphase Rafaels, die vielleicht der Größe mancher Stoffe mehr entspricht, vorziehen kann, so könnte man doch behaupten, ohne von den Leuten, die Geschmack, ich meine wirklichen und ehrlichen Geschmack besitzen, gesteinigt zu werden, daß der große Holländer mehr geborener Maler war als der fleißige Schüler Peruginos.

1852.

Auf der Auktion in Mousseaux die herrlichen Gobelins aus dem Leben des Achilles von Rubens gesehen.

Seine großen Gemälde, oder seine Gemälde überhaupt, haben nicht solche Unrichtigkeiten, aber auch nicht dieses unvergleichliche Feuer. Hier sucht und vor allem verbessert er nicht. Indem er die Form zu verfeinern sucht, geht ihm der Schwung und die Freiheit verloren, die dem Werke Einheit und Lebendigkeit verleihen. Der nach hinten geworfene Kopf Hektors ist im Ausdruck und sogar in der Farbe unvergleichlich. Denn merkwürdigerweise geben diese Gobelins, so verblichen sie sind, in erstaunlicher Weise die Farbe wieder. Und dabei sind sie jedenfalls nur nach leicht kolorierten Kartons angefertigt.

Die DreifüÙe werden vor Achilles gebracht. Die Greise führen Briseis zu ihm zurück. Was für Tüfteleien und Feinheiten hätten die Modernen auf dieses Sujet verschwendet. Er geht auf das Wesentliche wie Homer, das ist der hervorragendste Charakterzug dieser Kartons. Achilles wird in den Styx getaucht. Die kleinen Beine zappeln, während der Oberkörper im Wasser verborgen ist... Die Alte mit der Fackel und der prächtige Hintergrund. Charon, die Abgeschiedenen u. s. w. —

Achilles wird von Ulysses entdeckt. Die Gebärde des Ulysses, der sich über seine List freut und einem ihn begleitenden Gevatter den Achilles zeigt.

Nicht zu vergessen die dekorativen Teile der Gobelins. Die Kinder, die Girlanden tragen. Die Randfiguren an jeder Seite der Komposition und besonders das Sinnbild, das jedes Sujet unten und in der Mitte charakterisiert. So in Hektors Tod der Hahnenkampf, der von unaussprechlicher Energie ist. In dem Gobelin mit dem Styx liegt Cerberus da und schläft unter dem Zorn Achilles. Ein brüllender Löwe auf dem letzten.

Der Agamemnon, prächtig in seinem Zorn und seiner Furcht. Er sitzt auf seinem Throne. Auf der einen Seite nahen sich die Greise, um Achilles aufzuhalten, auf der anderen Achilles. Er entblößt sein Schwert, wird aber von Minerva zurückgehalten, die ihn bei den Haaren ergreift, ganz brüsk wie bei Homer. —

Achilles zu Pferde auf Chiron kam mir lächerlich vor. Er ist wie in der Reitbahn und sieht aus wie ein Kavalier aus der Zeit von Rubens. — Der Tod des Achilles. Er sinkt am Fuße des Altars, an dem er opfert, hin. Ein Greis stützt ihn. Der Pfeil hat die Ferse durchbohrt. Gerade an der Tür des Tempels steht Paris mit einem kleinen lächerlichen Bogen in der Hand und über ihm Apollo, der auf ihn mit einer Gebärde weist, die den ganzen trojanischen Krieg rächt. Alles so antifranzösisch wie möglich. Dagegen erschien alles, sogar Italienisches, recht kalt.

*

Wieder hingegangen, die Gobelins anzusehen. Ich machte einige Zeichnungen und empfand dieselbe Wirkung und dieselbe Unmöglichkeit, mich loszureißen.

Man kann sich unmöglich etwas Herrlicheres denken als diesen Agamemnon. Welche Einfachheit! Der schöne Kopf . . . mit einer Mischung von Furcht, die stärker ist als der Zorn. Der Greis ergreift seine Hand, wie um ihn zu beruhigen, und sieht zugleich auf Achilles. Der Kopf des sterbenden Hektor gehört zu den Dingen, die man nie vergißt. Er ist der in jeder Beziehung richtigste und ausdrucksvollste, den ich in der Malerei kenne. Der Bart ist einfach und von wunderbarer Modellierung. Das Eisen, das schon in seine Brust eingedrungen ist und den Tod mit sich bringt, läßt einen erschauern.

Das ist wie Homer und mehr als Homer, denn der Dichter läßt uns seinen Hektor nur mit den Augen des Geistes anschauen, und hier sehe ich ihn mit denen des Körpers. Darin beruht die große Überlegenheit der Malerei: das den Augen dargebotene Bild befriedigt nicht nur die Einbildungskraft, sondern legt den Gegenstand für immer fest und geht über die geistige Schöpfung hinaus. —

Die Briseis ist entzückend. Ihre Haltung spiegelt Verschämtheit und Freude wieder. In Achilles, der von ihr durch die Männergestalten, welche die Dreifüße zur Erde setzen, getrennt ist, scheint das Verlangen aufzusteigen, sie an seine Brust zu pressen . . .

Der Greis, der sie herbeiführt, nähert sich in gebückter Haltung, mit einem Gefühl von Scham, zu der der Wunsch tritt, Achilles zu gefallen. Auf der Entdeckung des Achilles ist die Gruppe der Mädchen wundervoll. Sie sind geteilt zwischen dem Wunsch, sich mit den Lappen und Schmucksachen zu beschäftigen, und der Überraschung, Achilles mit dem Helm auf dem Kopf und ihnen schon entfremdet zu sehen . . . Entzückende Beine.

Ich sprach schon von der Gebärde Achills, die unvergleichlich ist. Leben und Geist sprühen aus seinen Augen. Der Tod Achills voll ebensolcher Schönheiten. —

Wenn man während des Zeichnens genauer studiert, so erstaunt man über dieses Können. Die

Kenntnis der Pläne ist es, die Rubens hoch über alle sogenannten Zeichner erhebt. Wenn jene sie richtig treffen, so scheint es ein besonderer Glücksfall zu sein, er dagegen verfehlt sie auch bei seinen gewagtesten Ausschreitungen niemals. — Der laubbekränzte Akolyth, der Achilles stützt, im Augenblick, als er sterbend niedersinkt und sich nach seinem Mörder umdreht mit Blicken, die zu sagen scheinen: „Wie konntest du wagen, den Achill zu töten?“ Es ist sogar etwas Zärtliches in diesem Blicke, den man bis auf Apollo beziehen kann, der sich unbewegt über Paris hält. — Der Vulkan ist eine ganz vollendete und abgeschlossene Gestalt. Der Kopf ist wirklich der des Gottes. Die Feistheit des Körpers ist wundervoll.

Der Zyklop, der den Amboß herbeischleppt, und seine beiden Genossen, die auf den Amboß schlagen, der Triton, der von einem geflügelten Kinde den furchtbaren Helm empfängt . . . Meisterwerke von Phantasie und Komposition!

Das Konventionelle und gewisse übertriebene Formen beweisen, daß Rubens in dem Falle eines Handwerkers war, der das Metier, das er versteht, ausübt, ohne bis ins Unendliche nach Vervollkommnung zu streben.

Er arbeitete mit dem, was er konnte, und infolgedessen ohne der Frische seines Einfalls zu schaden. Das Kleid, das er seinen Gedanken gibt, hat er immer bei der Hand. Seine hohen, so mannigfaltigen

Ideen sind durch Formen übersetzt, welche die oberflächlichen Leute der Eintönigkeit beschuldigen, um nicht von ihren anderen Klagen zu sprechen. Dem gründlichen Menschen, der die Geheimnisse der Kunst ergründet hat, mißfällt diese Eintönigkeit nicht. Das Zurückgreifen auf dieselben Formen ist bezeichnend für einen großen Meister und zugleich die Folge der unwiderstehlich hinreißenden Gewalt einer erfahrenen und geübten Hand. Man sieht dem Werke an, daß es leicht entstanden ist, und das erhöht die Kraft der Wirkung.

*

Soiree bei Herrn Chevalier, rue de Rivoli, in den prächtigen Räumen der ersten Etage. Scheußliche Bilder an den Wänden. Prächtige Bücher in den Schränken, die man ebensowenig wie die Bücher öffnet. Kein Geschmack. Ich sah dort Frau Ségalas, die mich daran erinnerte, daß wir uns seit 1832 oder 1833 bei Frau O'Reilly nicht gesehen hatten. Dort und zuvor bei Nodier war es, wo ich zuerst Balzac sah. Er war damals ein junger schlanker Mann in blauem Fracke, ich glaube, mit schwarzer Seidenweste, kurz, irgend etwas nicht Passendem in der Toilette und schon mit einer Zahnücke. Er übte sich auf seinen Erfolg ein.

*

Symphonie in G-Moll von Mozart im St. Caecilienkonzert. Ich muß gestehen, daß ich mich etwas langweilte.

Zu Anfang (und ich glaube, weil es zu Anfang war, unabhängig von dem wahren Werte) hat mir die Ouvertüre und eine Finale aus Oberon gefallen. Die Phantastik dieses Komponisten, eines der würdigsten Nachfolger Mozarts, hat den Vorzug, nach der des göttlichen Meisters zu kommen, und seine Formen sind neuer. Sie sind noch nicht 60 Jahre lang von allen Musikern geplündert und wiedergekaut worden. — Gallierchor von Gounod, der ganz wie ein tüchtiges Werk aussieht: Musik muß man mehrmals hören, um sich ein Urteil zu bilden.

Der Musiker muß, um das Ansehen oder auch nur das Verständnis seines Stils zu begründen, zahlreiche Werke schaffen. Eine pedantische Instrumentierung, ein Anflug von Archaismus geben manchmal dem Werk eines unbekanntes Mannes den Anschein von Strenge und Einfachheit. Ein unregelmäßiger Schwung, unterstützt durch geschickt eingeflochtene Reminiszenzen, und ein gewisses Brio in der Instrumentierung kann den Anschein von genialem Temperament erwecken, das durch seine Einfälle fortgerissen wird und fähig ist, noch Größeres zu leisten. So steht es mit Berlioz: das vorhergehende Beispiel könnte auf Mendelssohn passen. Weder dem einen noch dem andern fällt etwas ein, und sie suchen diesen Hauptmangel mit allen Mitteln, die ihnen ihre

Geschicklichkeit und ihr Gedächtnis liefern, zu verdecken.

Es gibt wenig Musiker, die nicht ein paar wirkungsvolle Motive gefunden hätten. Das Erscheinen solcher Motive in den ersten Werken des Komponisten gibt einen günstigen Begriff von seiner Phantasie. Aber diese schwachen Anwandlungen werden zu früh von einer tödlichen Gleichgültigkeit gefolgt. Da ist nichts von der glücklichen Leichtigkeit der großen Meister, welche oft auf bloße Begleitungen die schönsten Motive verschwenden. Da ist nichts mehr von dem unerschöpflichen Reichtum, der den Künstler das Nötige stets unter der Hand finden läßt, ohne daß er seine Zeit damit verbringt, unaufhörlich das Bessere zu suchen und zwischen mehreren Formen derselben Idee hin und her zu schwanken. Diese Freiheit, dieser Überfluß ist in jeder Kunst das sicherste Zeichen einer großen Begabung. Rafael, Rubens brauchten die Einfälle nicht zu suchen. Sie kamen ihnen von selbst und sogar zu zahlreich. Die Arbeit erstreckte sich nicht darauf, die hervorzubringen, sondern sie möglichst gut auszuführen.

*

Ich habe mir den „Zorn des Achilles“ von David angesehen, den er in seinem Alter gemalt hat. Etwas derartig Schwaches ist mir selten vorgekommen. Weder der Einfall noch die Malerei taugen etwas.

Ich mußte gleich an den Agamemnon und den Achill von Rubens denken, die ich vor kaum einem Monat gesehen habe.

*

Die Maler, die keine Koloristen sind, malen nicht, sondern tuschen aus. Die Malerei im eigentlichen Sinne, wenn man nicht von der Grau in Grau Malerei spricht, schließt den Begriff der Farbe als eine der notwendigen Basen ein, ebensogut wie das Helldunkel, die Proportionen und die Perspektive. Die Proportionen müssen in der Plastik wie in der Malerei beobachtet werden. Die Perspektive bestimmt den Kontur, das Helldunkel gibt das Vor und Zurück durch die Verteilung der Schatten und Lichter in Beziehung zum Hintergrunde. Die Farbe gibt den Schein des Lebens usw.

Der Bildhauer fängt seine Arbeit nicht mit einem Kontur an. Er baut mit seinem Material ein Abbild des Gegenstandes, das, obgleich zuerst grob, doch gleich zu Anfang die Hauptbedingungen aufweist, nämlich die wirkliche Rundung und die Festigkeit. Die Koloristen, die alle Teile der Malerei vereinigen, müssen zugleich, und gleich von Anfang an, alles feststellen, was ihrer Kunst eigen und an ihr wesentlich ist. Sie müssen mit der Farbe die Massen anlegen, wie der Bildhauer mit dem Ton, dem Marmor oder dem Steine. Ihre Anlage muß, wie die des Bildhauers, die Proportion, die Perspektive, die Wirkung und die Farbe geben.

Der Kontur ist in der Malerei ebenso ideal und konventionell, wie in der Plastik. Er muß sich ganz natürlich aus der richtigen Stellung der wichtigsten Punkte ergeben. Die Anlage, die aus der Wirkung der Perspektive und der Farbe berechnet ist, wird sich mehr oder weniger der endgültigen Erscheinung nähern, je nach dem Grade von Geschicklichkeit des Künstlers; aber in diesem Ausgangspunkt muß alles, was später da sein wird, schon im Prinzip enthalten sein.

*

Soiree bei Fräulein Rachel. Sie war sehr liebenswürdig. Ich sah Musset wieder und sagte ihm, daß eine Nation nur in den Sachen Geschmack besitze, in denen sie Erfolg hat. Die Franzosen sind nur gut in dem, was gesprochen oder gelesen wird. Niemals hatten sie Sinn für Musik noch für Malerei. Die gezierte und kokette Malerei . . . Die großen Meister, wie Lesueur und Lebrun, machen nicht Schule. Die Manier besonders verführt sie. In der Musik fast dieselbe Sache.

*

Man muß ein Bild so anlegen, wie das Sujet bei grauem Wetter aussehen würde, ohne Sonne, ohne Schlagschatten. Da gibt es absolut weder Licht noch Schatten. Jedes Objekt bildet eine farbige Masse, die von allen Seiten verschieden reflektiert ist. Nehmen wir nun an, auf diese Szene,

die im Freiem bei grauem Himmel spielt, falle plötzlich ein Sonnenstrahl und beleuchte alle Gegenstände. Nun werden wir Lichter und Schatten haben, wie es sich gehört! Aber das sind reine Zufälligkeiten. So merkwürdig es erscheinen mag, so beruht doch in dieser tiefen Wahrheit das Verständnis für Farbe in der Malerei. Wie sonderbar! Von den großen Malern, selbst von denen, die für Koloristen gelten, haben sie nur sehr wenige verstanden.

*

Die Schriftsteller, die Ideen haben, aber sie nicht zu ordnen verstehen, vergleiche ich mit den Barbarenführern, die Schwärme von Persern oder Hunnen in den Kampf führten. Sie kämpften aufs Geratewohl, ohne Ordnung, ohne einheitliche Anstrengung, und daher ohne Erfolg. Die schlechten Schriftsteller findet man ebensogut unter solchen, die Ideen haben, als unter solchen, denen nichts einfällt.

*

Über die Architektur. Sie kommt dem Ideal am nächsten. Hier ist alles durch den Menschen idealisiert. Sogar die gerade Linie verdankt ihm ihre Erfindung, denn in der Natur kommt sie nirgends vor. Der Löwe sucht seine Höhle. Der Wolf und der Eber verstecken sich in den dichten Wäldern. Einige Tiere machen sich Wohnungen, aber sie werden nur durch den Instinkt geleitet. Sie haben keine Ahnung

7*

davon, daß man sie anders machen oder verschönern könnte. Der Mensch ahmt in seinen Wohnungen die Höhle und die luftige Kuppel der Wälder nach. In den Epochen, wo die Künste ihre Vollendung erlangt haben, bringt die Architektur Meisterwerke hervor. Zu allen Zeiten bringen der augenblickliche Geschmack, die neuen Lebensgewohnheiten Änderungen mit sich, die von der Freiheit des Geschmackes zeugen.

Die Architektur nimmt nichts direkt aus der Natur, wie die Plastik oder die Malerei. Darin ähnelt sie der Musik, wenn man nicht etwa behaupten will, daß, wie die Musik an gewisse Geräusche der Schöpfung erinnert, die Architektur den Bau, oder die Höhle, oder den Wald nachahmt. Aber das ist keine direkte Nachahmung, wie man sie versteht, wenn man von den beiden Künsten spricht, welche die Formen, die die Natur darbietet, genau kopieren.

*

Heut Abend las ich „Die Memoiren Balsamos“. Manchmal hat man Lust, diesen Mischmasch von guter Literatur und Melodram zum Fenster hinaus zu werfen und ein andermal findet man diese merkwürdigen Bilder so spannend, daß man sie einen ganzen Abend nicht aus der Hand legt. Man kann nicht umhin, den Schwung und eine gewisse Phantasie, die in ihnen liegen, zu bewundern, wird aber den Autor nicht für einen Künstler halten. Es ist

keine Schamhaftigkeit in seinen Werken, und er wendet sich an ein Jahrhundert ohne Scham und ohne Zucht.

*

Ich sagte zu Andrieu¹⁾, man ist nur dann Meister, wenn man den Sachen die Geduld widmet, die sie erfordern. Der junge Mensch setzt alles aufs Spiel, indem er sich ohne Überlegung auf sein Bild stürzt. Zum Malen gehört eine gewisse Reife. Ich sagte ihm, während ich die Venus retuschierte, daß junge Körper etwas Zitterndes, Unbestimmtes, Verwischtes hätten. Das Alter verschärft die Flächen. Die Verschiedenheit der Ausführung bei den Meistern bringt Verschiedenheiten der Wirkung mit sich. Die Art von Rubens ist formeller, als die Correggios oder Tizians, macht immer älter, gibt ein älteres Aussehen. Seine Nymphen sind schöne Dirnen von fünfundvierzig Jahren. Bei seinen Kindern fast immer derselbe Übelstand.

*

Über die Verschiedenheit des französischen und des italienischen Genies in der Kunst. Zur Zeit der Renaissance sind sich beide, was Eleganz und Stil anbelangt, ebenbürtig. Wie hat nur so ein abscheulicher, kraft- und charakterloser Stil die Herrschaft

¹⁾ Sein Schüler und Gehilfe bei seinen großen Arbeiten. Delacroix vermachte ihm testamentarisch sein Tagebuch, von dem wir hier einen Auszug geben.

gewinnen können? Damals war leider die Malerei noch nicht geboren. Es ist aus jener Zeit nur die Plastik Jean Goujons geblieben. Es muß übrigens wohl in dem französischen Genie eine ausgesprochene Vorliebe für die Plastik liegen. Fast zu allen Zeiten gab es große Bildhauer, und wenn man von Poussin und Lesueur absieht, war diese Kunst der andern voraus. Als die beiden großen Maler erschienen, war von den großen italienischen Schulen keine Spur mehr vorhanden, ich spreche von denen, die Naivität mit größtem Können vereinigten. Die großen Schulen, die sechzig oder hundert Jahre nach Rafael kamen, sind nur Akademien, wo man Rezepte lehrte. Das sind die Vorbilder, die Lesueur und Poussin zu ihrer Zeit herrschen sahen. Die Mode, das Herkommen rissen sie mit, trotz der Empfindung und Bewunderung für die Antike, die besonders Poussin, Legros und alle Schöpfer der galerie d'Apollon charakterisiert.

*

Ex professo über Kunst schreiben, Abteilungen machen, methodisch behandeln, Schlüsse ziehen, Systeme aufstellen, um kategorisch zu unterrichten; das ist alles Torheit, verlorene Zeit.

Der geschickteste Mensch kann für die andern nur das tun, was er für sich selbst tut, nämlich notieren, beobachten, je nachdem ihm die Natur interessante Objekte darbietet. Bei so einem Menschen wechseln die Gesichtspunkte jeden Augen-

blick. Die Ansichten ändern sich notwendigerweise. Man kennt einen Meister niemals genau genug, um in absoluter und endgültiger Weise von ihm zu sprechen.

Ein talentvoller Mensch, der seine Ideen über die Kunst aufschreiben will, soll sie zu Papier bringen, wie sie ihm einfallen.

Er soll nicht fürchten, sich zu widersprechen. Man wird mehr Früchte aus einem Überfluß an Einfällen, selbst wenn sie sich widersprechen, ziehen können, als aus einem frisierten, eingeschnürten, zurechtgestutzten Werke, bei dem er auf die Form achtete... Wenn Poussin in seiner ausfälligen Bemerkung sagte, daß Rafael im Vergleich mit der Antike ein Esel war, so wußte er, was er sagte. Er wollte nur die Zeichnung, die anatomischen Kenntnisse beider vergleichen, und da konnte er wohl leicht beweisen, daß Rafael neben den Alten ein Ignorant war.

So hätte er auch sagen können, daß Rafael nicht so viel konnte, wie er, Poussin selbst, aber in anderer Hinsicht... Vor so wundervoller Anmut, vereint mit Naivität, solchem Können und Gefühl für die Komposition, die er auf eine Höhe gebracht hat, zu der kein anderer heranreicht, wäre ihm wohl Rafael in seinem wahren Werte erschienen. Er übertrifft die Alten in mehreren Gebieten seiner Kunst und besonders in denen, die Poussin gänzlich verschlossen waren.

Die Ausführung bei Rafael — ich verstehe darunter die Zeichnung und die Farbe — ist das, was sie sein kann. Ich will damit nicht etwa sagen, daß sie schlecht ist. Aber wenn man sie, so wie sie ist, mit den Wundern, die Tizian, Correggio, die Vlamen hierin hervorgebracht haben, vergleicht, so wird sie nebensächlich und muß es werden. Sie könnte es noch in viel höherem Grade sein, ohne die Verdienste wesentlich zu beeinträchtigen, die Rafael nicht nur in die erste Reihe, sondern sogar über alle andern Künstler, alte und moderne, stellten. Ich möchte sogar sagen, daß diese Vorzüge durch ein genaueres Studium der Anatomie, oder durch eine gewandtere und wirkungsvollere Pinselführung verlieren würden. Man könnte beinahe dasselbe von Poussin sagen in Bezug auf die Gebiete, in denen er Hervorragendes leistet. Seine Verachtung der Farbe, die etwas harte Genauigkeit seines Striches tragen namentlich in den Bildern aus seiner besten Zeit dazu bei, die Wirkung des Ausdrucks oder des Charakters zu erhöhen.

*

Man muß daran denken, daß das Grau der Feind jeder Malerei ist. Die Malerei wird durch ihre Schrägstellung zum Lichte fast immer grauer aussehen, als sie ist. — Die Porträts von Rubens, die Frau mit der Kette aus dem Louvre usw., die überall das Holz durchscheinen lassen, Van Eyck usw.

Daraus resultiert ein Prinzip, das die langen Retuschen ausschließt, nämlich sich beim Anfange über alles klar zu werden . . . Man müßte zu diesem Zweck versuchen, die Figuren zur vollständigen Zufriedenheit auszuführen und den Hintergrund frei zu lassen. Wenn man sich in diesem Sinne übte, so müßte es leicht sein, den Hintergrund nachher unterzuordnen.

Es ist eine absolute Notwendigkeit, den Halbton im Bilde, d. h. alle Töne überhaupt zu übertreiben. Man kann darauf schwören, daß das Bild unter schräger Beleuchtung ausgestellt wird. Es wird also notgedrungen, das, was unter einem einzigen Gesichtspunkte, d. h. bei gerade fallendem Lichte, wahr ist, unter allen andern Sichten grau und falsch sein. — Rubens übertrieben; Tizian desgleichen; Veronese manchmal grau, weil er sich zu sehr an die Wahrheit hält.

Rubens malt erst seine Figuren und den Hintergrund nachher. Er behandelt ihn dann so, daß er jene zur Geltung bringt. Er mußte auf weißen Grund malen. Der Lokalton muß in der Tat durchsichtig sein, obgleich im Halbton. Er ahmt im Prinzip das Durchscheinen des Blutes unter der Haut nach.

Bei seinen Untermalungen fällt auf, daß bei dem Beiwerk die Lichter auf einfache Lasuren gemalt und fast fertiggemacht sind.

*

Den 27. Dezbr. 1852 erhalten für die Bilder aus Bordeaux	700 Fr.
„ 27. Dezbr. erhalten von Thomas für einen kleinen Tiger	300 „
„ 1. Febr. erhalten von Weill á conto von 1500 Fr.	500 „
„ 3. März erhalten von Thomas á conto von 2100 Fr.	1000 „
„ 10. März erhalten von Herrn Didier für die Andromeda	600 „
„ 22. März erhalten von Herrn Beugnet für den kleinen Christus und den Löwen und Eber	1000 „
„ 4. April erhalten von Weill eine zweite Abzahlung	500 „ (bleibt 500) „
„ 10. März erhalten von Thomas	1100 „
(Als Zugabe muß ich ihm die Löwen geben, und wenn ich ihm die „Desdemona in ihrem Zimmer“ abliefern, so hat er mir nur noch 500 Fr. zu zahlen.)	
Den 10. April erhalten von Frau Herbelin für die Pilger von Emmaus	3000 Fr.
„ 10. April erhalten von Tedesco für die Pferde, die aus dem Wasser steigen (zwei graue Pf.)	500 „
„ 1. Mai erhalten von Thomas als Saldo (die Wiederholung des Christus am Grabe)	500 „

Den 28. Juni erhalten von Tedesco für
den marokkanischen Marschall . 800 Fr.

Erster Abschluß mit Weill.

Ansicht von Tanger	} 1500 „
Orangenverkäufer	
St. Thomas	
Die Braut von Abydos ¹⁾	

Von Weill.

Empfangen á conto am 1. Februar bei
der Ablieferung der Ansicht von
Tanger 500 „
Seitdem verlangte er den St. Sebastian . . 500 „
Wiederholung des Apolloplafonds für Herrn
Bonnet 1000 „

Abschluß mit Thomas.

Desdemona zu Füßen ihres Vaters 400	} 2100 „
Ophelia 700	
Zwei Löwen auf einem Bilde . . 500	
Michelangelo in seinem Atelier . . 500	
(Im April) Desdemona in ihrem Zimmer	500 „
Die Wiederholung des Christus vom Grafen v. Geloës	1000 „

Abschluß mit Beugniet.

Christus am Kreuz.

Löwe zerreißt einen Eber.

¹⁾ Die Braut von Abydos allein wurde im Jahre 1874 für
32050 Fr. verkauft.

Abschluß mit Bonnet.

Die Wiederholung des Apolloplafonds . 1000 Fr.

Abschluß mit dem Grafen von Geloës.

Daniel in der Löwengrube ¹⁾	1000 „
Porträt von G. Bruyas	1000 „
Porträt von Talma	1500 „

1853.

Den herrlichen St. Justus von Rubens gesehen. Am nächsten Tage suchte ich ihn mir mit Hilfe einer Skizze nach dem Kupferstich vorzustellen und konnte mich vergewissern, daß bei Rubens der Gebrauch des Haarpinsels statt der Borstenpinsel die glatte und vollendetere Ausführung ohne abgesetzte Flächen bestimmte. Dieses Verfahren führte zu einer mehr runden Malerei, wie ja die seinige ist, gibt aber schneller den Eindruck des Fertigen. Übrigens zwingt die Anwendung von Holztafeln sozusagen dazu, Haarpinsel zu benutzen. Der glatte und etwas weiche Strich läßt weniger Rauheiten zurück. Mit den Marderpinseln und den gewöhnlichen Borstpinseln verfällt man in eine Härte, in eine Schwierigkeit, die Farben zu verschmelzen, die fast unüberwindlich ist. Die Striche des Borstpinsels lassen Furchen zurück, die unmöglich zu verdecken sind.

*

¹⁾ Das Bild wurde 1877 für 17500 Fr. verkauft.