



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Mein Tagebuch

Delacroix, Eugène

Berlin, 1913

1857.

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

wundervoll und wird immer gefallen, und zwar durch die Ausführung. —

*

Der Artikel über Charlet. Es gibt Talente, die ganz fertig und vollständig ausgerüstet zur Welt kommen. Er besaß von Hause aus eine Art Meisterschaft, Sicherheit der Hand, die mit der Bestimmtheit der Auffassung zusammengeht. Bonington hatte das ebenfalls; seine Hand war so geschickt, daß sie dem Gedanken vorauseilte.

Zum Umarbeiten zwang ihn eben nur die große Leichtigkeit, die alles, was er auf die Leinwand setzte, entzückend werden ließ. Es ordneten sich die Details nicht immer unter, und das Herumtasten, um die Haltung wiederzufinden, verleidete ihm oft seine angefangenen Arbeiten. Man muß bemerken, daß bei Charlet ein Vorzug mehr zu dieser Art von Improvisation hinzutrat, nämlich die Farbe.

1857.

Über Tizian. — Man singt das Lob eines Zeitgenossen, dessen Platz noch nicht feststeht; oft sind es sogar die wenigst Würdigen, denen das Lob gilt. Aber das Lob Tizians! Man wird sagen, daß ich wie jener gläubige Rechtsgelehrte bin, der eine Denkschrift zugunsten des lieben Gottes verfaßte! . . .

Es scheint tatsächlich, als ob die Männer des sechzehnten Jahrhunderts wenig zu tun übrig ließen.

Sie waren die ersten, die den Weg bis zu Ende gingen und scheinen in allen Gebieten das Ziel erreicht zu haben; und doch hat man auf dem Wege dieser Leute Talente gesehen, die eine gewisse Neuheit besaßen. Diese Talente, die in Zeiten erschienen, die für große Versuche, Kühnheit, Neuheit, Naivität, ungünstig waren, machten gewissermaßen einen glücklichen Fund, der nicht verfehlte, ihrem weniger begünstigten, aber sensationslüsternen Jahrhundert zu gefallen.

In der Heptarchie oder Herrschaft der Sieben ist das Szepter, die Herrschaft, ziemlich gleichmäßig verteilt, mit alleiniger Ausnahme von Tizian, der, obgleich er dazu gehört, gewissermaßen nur Vizekönig in dem Reiche der Malerei ist. Man kann ihn als den Schöpfer der Landschaft ansehen. Er behandelte sie mit derselben Breite wie seine Figuren und Gewänder.

Man erstaunt ob der Kraft, der Fruchtbarkeit, der Universalität dieser Menschen aus dem sechzehnten Jahrhundert. Unsere kleinen, elenden Bilder, geschaffen für unsere elenden Behausungen . . . Das Verschwinden der Mäzene, deren Paläste eine Folge von Generationen hindurch die Freistätte der schönsten Kunstwerke waren, die in den Familien fast die Rolle von Adelsbriefen spielten . . . Die Kaufmannskorporationen bestellten Arbeiten, die unsere heutigen Souveräne erschrecken würden und bei Künstlern, die allen Aufgaben gerecht werden konn-

ten... Schon ein knappes Jahrhundert nachher malt Poussin nur noch kleine Bilder.

Man muß darauf verzichten, sich auch nur vorstellen zu wollen, was die Bilder Tizians in ihrer Neuheit und Frische waren. Wir sehen diese wunderbaren Werke nach dreihundert Jahren und verdorben durch Firnis, Beschädigungen und Ausbesserung, die schlimmer ist, als alle Schäden.

*

Man kann nicht leugnen, daß bei Rafael die Eleganz oft die Natürlichkeit beeinträchtigt und daß die Eleganz oft in Manier ausartet. Ich weiß wohl, daß stets eine große Anmut, ein gewisses Etwas vorhanden ist. (Es ist wie bei Rossini: Ausdruck, vor allem aber Eleganz.) Wenn man hundertundzwanzig Jahre lebte, würde man Tizian allen andern vorziehen. Er ist nicht der Mann der Jugend. Er ist der wenigst manirierte und infolgedessen der mannigfaltigste der Maler. Die manirierten Talente haben nur eine Art, nur eine Gewohnheit; sie folgen dem Antrieb der Hand viel mehr, als daß sie sie leiten. Das wenigst manirierte Talent muß das mannigfaltigste sein, es gehorcht in jedem Augenblicke einer wahren Empfindung, es muß diese Empfindung wiedergeben. Tizian prahlt niemals mit seiner Geschicklichkeit; er verachtet im Gegenteil alles, was ihn nicht zu einem lebendigeren Ausdruck seiner Gedanken führt. Er ist derjenige, der

seine Ausführung am meisten verbirgt oder scheinbar am wenigsten darauf achtet.

Es gibt Leute, die von Natur Geschmack besitzen, bei diesen wird er mit dem Alter stärker und reiner. Der junge Mensch ist für das Bizarre, für das Gezwungene, das Schwülstige. Man nenne nur nicht etwa Kälte, was ich hier Geschmack nenne. Der Geschmack, den ich meine, ist eine Klarheit des Geistes, die im Augenblick das, was der Bewunderung würdig ist, von dem scheidet, was nur glänzende Fälschung ist. Mit einem Wort, es ist die Reife des Geistes.

Bei Tizian beginnt die Breite der Mache, die mit der Trockenheit seiner Vorgänger bricht und die Vollendung der Malerei bedeutet. Die Maler, welche auf diese primitive Trockenheit ausgehen, die bei den frühen, noch halb barbarischen Schulen ganz natürlich ist, kommen mir vor wie erwachsene Menschen, die, um sich ein naives Ansehen zu geben, die Sprechweise und die Bewegungen der Kinder nachahmen. Die Breite Tizians, die das Endziel der Malerei ist, hat ebensowenig von der Trockenheit der ersten Maler, wie von dem ungeheuerlichen Mißbrauch des Pinselstrichs und der schlenkrigen Malerei der Maler aus der Verfallzeit der Kunst. Sie erinnert an die Antike.

Ich habe vor mir die bewundernden Aussprüche einiger seiner Zeitgenossen. Ihr Lob hat für uns etwas Unglaubliches. Wie herrlich müssen aber diese

erstaunlichen Werke, in denen keine Partie Spuren von Nachlässigkeit trug, gewesen sein, als die Feinheit der Pinselführung, der Schmelz, die Wahrheit und der unglaubliche Glanz der Farben noch in ihrer ganzen Frische prangten, und ihnen die Zeit, die unvermeidlichen Beschädigungen, noch nichts von ihrem Reiz genommen hatten. In einem instruktiven Dialoge über die Malerei der Zeit sagt Aretin, nachdem er voll Bewunderung eine Anzahl seiner Werke beschrieben: „Aber ich halte ein und übergehe ruhig sein Lob, weil ich sein Freund bin und weil man absolut blind sein müßte, um nicht die Sonne zu sehen.“

Ich weiß wohl, daß die Eigenschaft eines Koloristen eher eine schlechte Empfehlung bei den modernen Schulen ist, die nur die Beobachtung der Zeichnung für einen Vorzug halten und ihr den ganzen Rest opfern. Es sieht fast so aus, als ob der Kolorist sich nur mit den niedrigen und gewissermaßen irdischen Gebieten der Malerei beschäftigt, als ob eine schöne Zeichnung schöner ist, wenn sie von einer garstigen Farbe begleitet ist, und als ob die Farbe nur dazu gut ist, die Aufmerksamkeit zu zerstreuen, die sich auf erhabenere Vorzüge richten soll. Man könnte das die abstrakte Seite der Malerei nennen, der Kontur wäre dann das wesentliche Objekt: auf diese Weise geraten, abgesehen von der Farbe, auch noch andere Notwendigkeiten der Malerei, wie Ausdruck, richtige Verteilung der

Wirkung und sogar die Komposition in die zweite Reihe.

Die Schule, die mit der Ölmalerei die alten Fresken nachahmt, begeht einen merkwürdigen Mißgriff. Diese undankbare Technik verlangt von dem Maler eine Fertigkeit, eine Sicherheit usw. Die Ölmalerei dagegen drängt zu einer Vollendung in der Wiedergabe. Alles muß zusammenstimmen, die Magie der Hintergründe usw.

Die Freskomalerei ist eine Art Zeichnung, die geeigneter ist, sich in Dekorationen den großen Linien der Architektur anzuschließen, als die Feinheiten und das Kostbare der Gegenstände auszudrücken. Deshalb hat Tizian, bei dem die Wiedergabe trotz der breiten Auffassung der Einzelheiten so wunderbar ist, die Freskomalerei wenig kultiviert. Sogar Paul Veronese, der durch eine noch größere Breite und durch die Natur der Szenen, die er darzustellen liebte, dazu geeigneter erscheint, hat nur eine kleine Anzahl Fresken gemacht¹⁾. Man muß auch betonen, daß zur Zeit, als die Freskomalerei blühte, nämlich in den ersten Zeiten der Renaissance, die Malerei noch nicht alle die Mittel beherrschte, über die sie jetzt verfügt. Seitdem die Ölmalerei uns das Geheimnis ihrer Wunder von Illusion in der Farbe und der Wirkung gegeben hat, ist die Freskomalerei wenig kultiviert und fast ganz vernachlässigt worden.

¹⁾ Delacroix war niemals in Italien.

Ich bestreite nicht, daß zur selben Zeit der große Stil, der epische Stil, wenn man sich so ausdrücken darf, verdrängt wurde; aber die Genies, wie Michelangelo und Rafael, sind selten.

Die Freskotechnik, die sie verherrlicht und bei den erhabensten Schöpfungen angewendet hatten, mußte in weniger kühnen Händen zugrunde gehen. Das Genie übrigens weiß die verschiedensten Mittel mit gleichem Erfolge anzuwenden. Die Ölmalerei unter dem Pinsel von Rubens kommt an Breite und Großartigkeit den berühmtesten Fresken gleich, wenn auch mit Hilfe anderer Mittel; um aber bei der Venetianischen Schule, deren Leuchte Tizian ist, zu bleiben, so sind die großen Gemälde dieses wundervollen Meisters, auch die von Veronese und sogar die von Tintoretto, Beispiele dafür, daß man in der Ölmalerei denselben Schwung und dieselbe Gewalt erreichen kann, wie in der Freskomalerei. Die Vervollkommnung der materiellen Mittel läßt vielleicht etwas von der Einfachheit und dem Ausdrucke verloren gehen, eröffnet aber neue Quellen von reicheren und mannigfaltigeren Wirkungen usw.

Das sind eben Veränderungen, die die Zeit und die neuen Erfindungen notwendigerweise mit sich bringen. Es ist kindisch, gegen den Strom der Zeiten schwimmen zu wollen und hinzugehen, um die primitiven Meister zu studieren.

Man darf nicht glauben, daß Dürftigkeit identisch ist mit Einfachheit usw.

Die Freskomalerei ist in unserem Klima den größten Schäden ausgesetzt. Sogar im Süden ist sie sehr schwer zu erhalten. Sie verblaßt, löst sich von der Mauer ab.

*

Die meisten Schriften über Kunst sind von Leuten verfaßt, die keine Künstler sind: daher alle die falschen Begriffe und Urteile. Ich glaube, daß jeder Mensch, der eine anständige Erziehung genossen hat, geziemend über ein Buch sprechen kann, aber durchaus nicht über ein Werk der Malerei oder der Plastik.

*

Versuch eines Wörterbuches der schönen Künste. Auszug aus einem philosophischen Wörterbuch der schönen Künste.

Freskomalerei. Man rechnet den Meistern, die in der Freskomalerei Hervorragendes geleistet haben, die Kühnheit, mit der sie alles auf den ersten Wurf ausführten, zu hohem Ruhme an; aber fast alle Fresken sind mit Wasserfarbe retuschiert.

Grazie, Kontur. Muß, dem allgemeinen Brauch entgegen, zuletzt kommen. Nur ein sehr geübter Mann kann ihn richtig machen.

Pinsel. Gewandter Pinsel. Reynolds sagte, daß der Maler mit dem Pinsel zeichnen müsse.

Schatten. Es gibt eigentlich gar keine Schatten; es gibt nur Reflexe. Wichtigkeit der Begrenzung

der Schatten. Sie sind immer zu stark. Je jünger die Person ist, desto leichter sind die Schatten.

Technik. Kann man einem nur mit der Palette in der Hand zeigen. Wie wenig Aufklärung findet man darüber in den Büchern.

Pflege des schlechten Technischen in den schlechten Schulen. Bedeutung der wahren Technik für die Vollendung der Werke. Bei den größten Meistern ist sie am vollendetsten; Rubens, Tizian, Veronese; die Holländer; ihre besondere Sorgfalt; geriebene Farben, Grundierungen, Trockenlassen der verschiedenen Schichten. Diese Tradition ist den Modernen vollständig verloren gegangen.

Schlechte Erzeugnisse, nachlässige Grundierungen, schlechte Leinwand, Pinsel, abscheuliche Öle. Die betreffenden Stellen von Oudry zitieren.

David hat diese Nachlässigkeit eingeführt, indem er tat, als ob er die materiellen Mittel verachte.

Firnis. Schlechter Einfluß. Verständige Anwendung bei den alten Bildern.

Der Firnis sollte eine Art Küraß für das Bild sein und zugleich ein Mittel, es herauszuholen.

Boucher und Vanloo. Ihre Schule; die Manier und Mangel jedes Studiums und jeder Natürlichkeit. Bemerkenswertes technisches Verfahren. Reste der Tradition.

Watteau. Sehr verachtet unter David und später wieder zu Ehren gekommen. Wundervolle Ausführung. Seine Phantasie hält nicht stand gegen

die der Vlamen. Gegen Ostade, von de Velde usw. ist er nur noch theatralisch. Er versteht es, ein Bild in der Farbe zusammenzuhalten.

Illusion. Augentäuschung. Dieser Ausdruck, der gewöhnlich nur auf die Malerei angewendet wird, könnte auch auf eine gewisse Literatur Anwendung finden.

Verkürzungen. Sie sind immer vorhanden, sogar bei einer ganz gerade stehenden Figur mit herabhängenden Armen. Die Kunst der Verkürzungen oder der Perspektive und die Zeichnung sind genau dasselbe.

Einige Schulen haben sie vermieden und glaubten, ohne sie auskommen zu können, weil sie jeder gewaltsamen Verkürzung aus dem Wege gingen. In einem Profilkopfe sieht man das Auge, die Stirn usw. in der Verkürzung, ebenso steht es mit dem übrigen.

Rahmen, Einfassung. Sie können das Bild gut oder schlecht beeinflussen. Heutzutage wird eine Verschwendung an Gold getrieben. — Ihre Form in Beziehung zu dem Charakter des Bildes.

Licht, höchstes Licht oder Glanzlicht. Warum findet sich der wahre Ton des Objektes immer neben dem Glanzlicht? Weil dieses nur auf den Partien entsteht, die voll vom Lichte getroffen werden und sich nicht vom Lichte abwenden. In einer gerundeten Partie ist es anders: da wendet sich alles vom Licht ab.

Verbindung. Die Luft, die Reflexe, die aus den unharmonischst gefärbten Objekten ein Ganzes bilden.

Erster Entwurf. Der Spielraum, den er der Phantasie läßt. — David ist auf andere Weise ganz materiell. Sein Respekt für das Modell und die Gliederpuppe usw.

Talent. Talent oder Genie; man kann Genie ohne Talent haben.

Reflexe. Jeder Reflex spielt ins Grüne. Jede Schattengrenze ins Violette.

Kritik. Die Unzulänglichkeit der meisten Kritiken. Ihr geringer Nutzen.

Untermalung. Die beste ist die, welche den Maler über den Ausgang seines Bildes beruhigt.

Distanz. Um die Gegenstände zurückzubringen, macht man sie gewöhnlich grauer. Der Farbauftrag macht es. Auch platte Töne.

Pferd, Tiere. Man darf nicht die Art der Naturforscher, zu zeichnen, in die Kunst einführen, besonders nicht in die große Malerei und in die große Plastik. Géricault zu gelehrt; Rubens und Gros besser; Barye kleinlich in seinen Löwen. Die Antike ist hier wie im übrigen das Vorbild.

Glanzlicht (Nachtrag). Je glatter oder glänzender ein Gegenstand ist, um so weniger sieht man seine eigentliche Farbe; er wird tatsächlich zu einem Spiegel, der die ihn umgebenden Farben zurückwirft.

Jugendliche Körper. Ich sagte, daß bei ihnen die Schatten heller, leichter sind. Sie haben etwas Zitterndes, Unbestimmtes, das dem Dunst gleicht, der an schönen Sommertagen von der Erde aufsteigt. Rubens, dessen Art sehr förmlich ist, macht seine Frauen und Kinder älter.

Grau und erdige Farben. Der Feind jeder Malerei ist das Grau. Die Malerei wird fast immer grauer aussehen als sie ist, weil sie schräg zum Lichte zu stehen kommt.

Pinselführung. Viele Meister haben vermieden, sie merken zu lassen, sicherlich in der Meinung, sich dadurch der Natur zu nähern, die ja tatsächlich keine Pinselstriche aufweist. Die Pinselführung ist ein Mittel wie jedes andere, um seine Idee in der Malerei wiederzugeben. Sicher kann eine Malerei sehr schön sein, ohne daß man die Pinselführung sieht; aber es ist kindisch, zu glauben, daß man sich dadurch dem Eindrücke der Natur nähert. Da könnte man ja ebensogut kolorierte Reliefs auf seinem Bilde anbringen, unter dem Vorwande, daß die Körper rund sind.

Es gibt in jeder Kunst allgemein adoptierte Ausdrucksmittel, und man ist ein unvollkommener Kenner, wenn man in diesen Andeutungen des Gedankens nicht zu lesen vermag. Zum Beweise sehen wir, daß der Laie die glattesten Bilder allen anderen vorzieht, und zwar weil sie glatt sind. Übrigens hängt in dem Werke eines wirklichen

Meisters alles von der Distanz ab, aus der das Bild gesehen werden soll. Auf eine gewisse Distanz gehen die Pinselstriche zusammen, aber sie geben der Malerei einen Nachdruck, den die verschmolzenen Töne nicht hervorbringen können. Wenn man übrigens das ausgeführteste Bild ganz aus der Nähe ansieht, so wird man noch Spuren von Pinselstrichen und Druckern entdecken... Man käme da zu dem Schlusse, daß eine breitgestrichene Skizze nicht so gut gefallen könnte, wie ein sehr ausgeführtes Bild oder vielmehr ein Bild, ohne jede Spur von Pinselführung, denn es gibt recht viele Bilder, bei denen man gar keinen Pinselstrich sieht und die doch durchaus nicht fertig sind.

Der Pinselstrich dient, in passender Weise angewendet, dazu, die verschiedenen Pläne der Objekte deutlicher festzustellen. Ist der Pinselstrich kräftig und breit, dann bringt er sie nach vorn; im entgegengesetzten Falle läßt er sie zurücktreten. Sogar bei kleinen Bildern stört der Pinselstrich nicht. Man kann einen Teniers einem Mieris oder einem Van der Meer vorziehen.

Was soll man von den Meistern sagen, die in trockener Weise den Kontur betonen und die Pinselführung verstecken? In der Natur gibt es ebenso wenig Kontur als Pinselstriche. Man muß immer wieder auf die konventionellen Mittel zurückkommen, die die Sprache jeder Kunst sind. Was ist denn eine Zeichnung in Schwarz und Weiß anders als eine

Konvention, an die der Beschauer gewöhnt ist und die seine Phantasie nicht hindert, in dieser Übersetzung der Natur ein vollständiges Äquivalent zu sehen?

Ebenso verhält es sich mit dem Kupferstich. Es gehört kein sehr scharfes Auge dazu, um die Unmasse von Strichen zu sehen, deren Kreuzung die Wirkung hervorbringt, die der Kupferstecher erreichen will.

Es sind das mehr oder weniger sinnreich verteilte Pinselstriche, die, bald weit auseinanderstehend, um das Papier durchscheinen zu lassen, und den Ton durchsichtiger zu machen, bald dicht aneinander gerückt, um ihn stumpfer und fester erscheinen zu lassen, durch konventionelle, aber von dem Gefühl erfundene und geheiligte Mittel und ohne der Farbe zu bedürfen, alle Reichtümer der Natur wiedergeben, nicht für den rein physischen Sinn des Gesichtes, aber für die Augen des Geistes und der Seele. Sie geben den frischen Teint des jungen Mädchens, die Runzeln des Greises, die Weiche der Stoffe, die Durchsichtigkeit des Wassers, die Weite des Himmels und der Gebirge. Wenn man sich darauf beruft, daß auf einigen Bildern der alten Meister nichts von Pinselführung zu sehen ist, so darf man nicht vergessen, daß die Zeit die Striche abschwächt. Viele Maler, die den Pinselstrich sorgfältig vermeiden unter dem Vorwande, daß es in der Natur nichts Derartiges gibt, übertreiben den

Kontur, der dort ebensowenig vorhanden ist. Sie glauben auf diese Weise eine Bestimmtheit zu erreichen, die aber nur auf die ungeübten Sinne der Halbkenner wirkt. Sie unterlassen es sogar, dank diesem groben, illusionsfeindlichen Mittel, das Relief gehörig auszudrücken; denn der gleichmäßig starke Kontur hebt die Modellierung auf, indem er die Partien, die bei jedem Gegenstand dem Auge am fernsten sind, nämlich die Konturen, nach vorn bringt.

Die übertriebene Bewunderung der alten Fresken hat viel zu der Neigung, den Kontur zu outrieren, beigetragen. Bei dieser Technik ist die Notwendigkeit, den Kontur mit größter Bestimmtheit zu ziehen, durch die materielle Ausführung vorgeschrieben; übrigens muß man in dieser Technik, wie in der Glasmalerei, wo die Mittel noch konventioneller sind, in großen Zügen malen. Der Maler sucht nicht sowohl durch die Wirkung der Farben, als durch die große Anordnung der Linien und ihre Harmonie mit denen der Architektur zu bestechen.

Die Plastik hat ihre Konvention wie die Malerei und der Kupferstich. Man fühlt sich durchaus nicht durch die Kälte gestört, die scheinbar aus der eiförmigen Farbe des verwendeten Materials, das sie verwendet, sei es Marmor, Holz oder Stein, Elfenbein usw., resultieren muß. Das Fehlen der Färbung bei den Augen, den Haaren, ist kein Hindernis für die Art des Ausdruckes, die diese Kunst gestattet. Die Isolierung der runden Figuren ohne Beziehung

zu irgendeinem Hintergrunde, die ganz anders starke Konvention der Basreliefs schaden ebensowenig. Ja, sogar auch die Plastik gestattet den Strich sehen zu lassen; die Übertreibung gewisser Höhlungen oder ihre Verteilung trägt zur Wirkung bei, wie z. B. die Löcher, die man statt einer fortlaufenden Linie mit dem Bohrer in gewisse Partien der Haare oder des Beiwerks bohrt, und die auf eine gewisse Distanz ihre zu große Härte mildern und einen Schein von Leichtigkeit geben, namentlich in den Haaren, deren Wellenformen man durch genaue Nachbildung nicht wiedergeben kann.

In der Art, wie die Ornamente in der Architektur behandelt werden, findet man den Grad von Leichtigkeit und Illusion wieder, den der Strich hervorbringen kann. In der Manier der Modernen sind die Ornamente genau gleichartig angefertigt, so daß sie, aus der Nähe gesehen, von tadelloser Korrektheit sind. In der richtigen Entfernung wirken sie dann kalt, oder überhaupt gar nicht. In der Antike dagegen muß man die Kühnheit und zugleich das Gefühl für Wirkung in diesen Kunstleistungen bewundern, man möchte sagen, den, der die Form im Sinne der Wirkung übertreibt, oder die Roheit gewisser Konturen abschwächt, um die verschiedenen Partien zusammenzuschmelzen.

Verfall. Seit dem sechzehnten Jahrhundert, dem Augenblick der Vollendung, sinken die Künste unaufhörlich tiefer und tiefer. Die Veränderung, die

in den Geistern und den Sitten vorgegangen ist, ist mehr schuld daran, als der Mangel an großen Künstlern; denn weder im siebzehnten, noch achtzehnten, noch neunzehnten Jahrhundert fehlte es an großen Talenten. Der allgemeine Mangel an Geschmack, die Bereicherung der Mittelklassen, die zunehmende Autorität einer unfruchtbaren Kritik, deren Eigentümlichkeit es ist, die Mittelmäßigkeit zu ermutigen und die großen Talente zu bekämpfen; die Richtung der Geister nach den nützlichen Wissenschaften hin, die wachsende Aufklärung, vor der sich die Gebilde der Phantasie verflüchtigen; alle diese Ursachen wirken zusammen, um die Künste mehr und mehr der Laune der Mode zu unterwerfen und ihnen jeden höheren Flug zu rauben.

Es gibt in jeder Zivilisation nur einen Augenblick, in dem es der menschlichen Intelligenz gegeben ist, ihre ganze Kraft zu zeigen. Es scheint, als ob es während dieser kurzen Augenblicke, die man mit einem Blitz an einem dunkeln Himmel vergleichen kann, fast keinen Zwischenraum gäbe zwischen der Morgenröte dieses glänzenden Lichtes und seinem letzten Strahl. Die Nacht, die darauf folgt, ist mehr oder weniger tief, aber die Rückkehr zum Lichte ist unmöglich. Es wäre eine Renaissance der Sitten nötig, um eine Renaissance der Künste hervorzurufen; dieser Punkt ist zwischen zwei Barbareien gelegen, einer, deren Ursache die Unwissenheit ist, und einer anderen noch unheilbareren, die

vom Übermaß und dem Mißbrauch der Kenntnisse herrührt. Das Talent kämpft nutzlos gegen die Hindernisse, die ihm die allgemeine Gleichgültigkeit in den Weg legt.

Meer, Marinen. Die Marinemaler stellen das Meer im allgemeinen nicht gut dar. Man kann ihnen denselben Vorwurf machen, wie den Landschaftsmalern. Sie wollen zuviel Wissen zeigen. Sie machen Porträts von Wogen, wie die Landschaftsmaler Porträts von Bäumen, Terrains, Gebirgen usw. geben. Sie beschäftigen sich nicht genug mit der Wirkung auf die Phantasie, welche durch die Masse der zu umständlichen Details, selbst wenn sie wahr sind, von dem Haupteindruck abgelenkt wird, der in der Weite und Tiefe besteht, von der die richtige Kunst eine Anschauung geben kann.

Interesse. Die Kunst, es auf den richtigen Punkt zu konzentrieren. Man darf nicht alles zeigen. Es scheint, daß das in der Malerei, wo sich der Geist nur das denken kann, was die Augen wahrnehmen, schwierig sei. Der Dichter opfert mühelos oder übergeht das Nebensächliche mit Stillschweigen. Die Kunst des Malers besteht darin, die Aufmerksamkeit nur auf das Wichtige zu lenken.

Opfer. Das, was man opfern muß. Eine Kunst, welche die Neulinge nicht kennen. Sie wollen alles zeigen.

Klassisch. Welche Werke darf man so benennen? Sicherlich diejenigen, welche bestimmt scheinen, in

allen ihren Teilen als Muster, als Regel zu dienen. Ich möchte als klassisch alle regelmäßigen Werke bezeichnen, alle, welche den Geist nicht durch eine genaue oder großartige oder pikante Malerei der Gefühle und Dinge befriedigen, sondern auch durch die Einheit, logische Ordnung, mit einem Wort, durch alle Vorzüge, die die Wirkung verstärken, indem sie sie vereinfachen.

Shakespeare wäre demnach nicht klassisch, d. h. geeignet, in seinem Vorgehen, seinem System, nachgeahmt zu werden. Seine wunderbaren Partien können seine Längen, seine ewigen Wortspiele, seine unangebrachten Beschreibungen nicht bemänteln und annehmbar machen. Übrigens hat er seine eigene Kunst für sich. Racine war für die Leute seiner Zeit ein Romantiker. Für uns ist er klassisch, d. h. vollkommen. Der Respekt vor der Tradition ist nur die Beachtung der Gesetze des Geschmacks, ohne welche keine Tradition von Dauer wäre.

Die Schule Davids gab sich, obgleich sie auf die Nachahmung der Antike begründet war, ganz zu Unrecht als die richtige klassische Schule aus. Gerade die Nachahmung, die oft wenig intelligent ist, raubt dieser Schule die hauptsächlichste Eigenschaft der klassischen Schulen, nämlich die Dauer. Statt in den Geist der Antike einzudringen und ihr Studium mit dem der Natur zu vereinigen, war sie ersichtlich nur der Widerhall einer Epoche, in der die Antike Mode geworden war.

Obgleich das Wort „klassisch“ Schönheiten von sehr hohem Rang in sich faßt, so kann man auch sagen, daß es eine Menge sehr schöner Werke gibt, auf die man diese Bezeichnung nicht anwenden kann. Viele Leute verbinden mit dem Begriff des Klassischen den einer gewissen Kälte. Es ist wahr, daß eine große Anzahl von Künstlern sich einbilden, klassisch zu sein, weil sie kalt sind. Aus einem ähnlichen Grunde glauben manche Wärme zu besitzen, weil man sie Romantiker nennt. Die wahre Wärme besteht darin, den Zuschauer zu erwärmen.

Sujet. Bedeutung des Sujets. Sujets aus der Bibel immer neu; moderne Sujets schwierig zu behandeln, wegen des Fehlens des Nackten und der Armut der Kostüme. Die Originalität des Malers gibt den Sujets ihre Neuheit. Die Malerei hat nicht immer ein Sujet nötig. Die Malerei der Arme und Beine bei Géricault.

Wissen. Ob es für den Künstler notwendig ist, gelehrt zu sein. Wie man dieses Wissen unabhängig von der gewöhnlichen Praxis erwerben kann.

Man spricht viel davon, daß ein Künstler universell sein müsse. Man sagt uns, daß er die Geschichte, die Dichter, sogar die Geographie kennen müsse; all das ist nichts weniger als unnütz, aber ist ihm nicht unentbehrlicher, als jedem anderen Menschen, der seinen Geist bilden will.

Er hat wirklich genug damit zu tun, in seiner Kunst Erfahrung zu sammeln, und diese Wissenschaft

wird er, wenn er auch noch so eifrig ist, niemals völlig beherrschen.

Die Schärfe des Auges, die Sicherheit der Hand, die Kunst, ein Bild von der Untermalung bis zur letzten Vollendung zu führen, und so viele andere Gebiete, alle von der größten Wichtigkeit, verlangen, daß man ihnen jeden Augenblick widme. Es gibt wenig Künstler, und ich spreche von denen, die diesen Namen wirklich verdienen, die nicht in der Mitte oder am Ende ihrer Laufbahn bemerken, daß ihnen die Zeit fehlt, das, was sie nicht wissen, oder was man ihnen falsch oder unvollständig beigebracht hatte, zu erlernen.

Als Rubens im Alter von mehr als fünfzig Jahren als Gesandter zu dem Könige von Spanien geschickt wurde, verwendete er die Zeit, die ihm seine Geschäfte ließen, dazu, die prächtigen italienischen Originale, die man noch jetzt in Madrid sieht, zu kopieren. In seiner Jugend hat er ungeheuer viel kopiert. Das Kopieren, das von den modernen Schulen vollständig vernachlässigt wird, verschaffte ihm sein riesiges Wissen.

Kopie, kopieren. War die Erziehung fast aller großen Meister. Man erlernte zuerst die Manier seines Meisters, wie ein Lehrling ein Messer zu machen lernt, ohne seine Originalität zu zeigen. Dann kopierte man alles, was einem von den Werken gleichzeitiger oder früherer Künstler in die Hände fiel. Die Malerei war zuerst ein richtiges Handwerk.

Man war Bildermacher, wie man Glaser oder Tischler war. Die Maler malten Schilde, Sättel, Fahnen. Die ersten Maler waren mehr Handwerker als wir; sie lernten erst gründlich das Handwerk, ehe sie daran dachten, Karriere zu machen. Heute ist das Gegenteil der Fall.

Vorwort eines Wörterbuches. Die alphabetische Reihenfolge, die der Autor angenommen hat, führt ihn dazu, dieser Folge von Erklärungen den Namen Wörterbuch zu geben. Dieser Titel würde tatsächlich nur für ein möglichst vollständiges Buch passen, das über alle Fragen der Kunst in ausführlichen Artikeln Auskunft erteilt. Kann ein einziger Mensch die zu dieser Aufgabe nötigen Kenntnisse besitzen? Zweifellos nein. Es sind das hier Erklärungen, die der Verfasser in der Form, die ihm, im Hinblick auf seine knappe Zeit, die er zum größten Teil auf andere Arbeiten verwendet, als die bequemste erschien, zu Papier gebracht hat. Vielleicht folgte er darin auch einer unüberwindlichen Scheu, die ihn davon zurückhielt, sich in die Komposition eines Buches einzulassen. Ein Wörterbuch ist kein Buch; es ist ein Instrument, ein Werkzeug zur Anfertigung von Büchern oder anderen Werken. Sind die Artikel in dieser Weise eingeteilt, so kann der Autor das Material ausdehnen oder eingen, je nach seinem Belieben oder manchmal auch nach dem Belieben seiner Faulheit. Er unterdrückt so die Übergänge, die notwendige Ver-

schmelzung der Teile, die Ordnung, in der sie verteilt sein müssen.

Obgleich der Verfasser bekennen muß, daß er vor dem Buche im eigentlichen Sinne großen Respekt hat, so empfand er doch, wie viele andere Leser, oft eine Art Schwierigkeit, alle die Ausführungen und die Verkettungen eines Buches, selbst wenn es gut ist, aufmerksam zu verfolgen.

Ein Bild sieht man mit einem Blicke, wenigstens in seiner Gesamtwirkung und den Hauptpartien. Für einen Maler, der an dieses für das Verständnis des Werkes so günstige Moment gewöhnt ist, ist das Buch wie ein Gebäude, worin er, wenn er es einmal betreten, all den verschiedenen Sälen, aus denen es besteht, nacheinander die gleiche Aufmerksamkeit schenken muß, ohne die zu vergessen, die er hinter sich gelassen hat und nicht, ohne zu versuchen, aus dem, was er schon kennt, den Schlußindruck zu erraten.

Man hat gesagt, die Flüsse seien Wege, die gehen. Man könnte von den Büchern sagen, sie seien in Bewegung befindliche Teile von Bildern, von denen einer auf den andern folgt, ohne daß es möglich wäre, sie auf einmal zu übersehen. Um das Band zu erfassen, das sie zusammenhält, ist bei dem Leser fast ebensoviel Intelligenz erforderlich, wie bei dem Autor. Wenn es sich um ein Werk der Phantasie handelt, das sich nur an die Einbildungskraft wendet, so kann diese Aufmerksamkeit ein Vergnügen

sein; ebenso bei einer gut komponierten Geschichte; die notwendige Folge der Ereignisse und ihre Konsequenzen bilden eine natürliche Verkettung, der der Geist mühelos folgt. Mit einem didaktischen Werke aber verhält es sich anders. Da das Verdienst eines solchen Werkes in seiner Nützlichkeit beruht, so muß der Leser es in allen seinen Teilen verstehen und den Sinn herausziehen, der sich auf ihn bezieht. Je leichter er die Lehre des Buches ableiten kann, desto mehr Nutzen wird ihm seine Lektüre bringen.

Gibt es nun ein einfacheres, aller Rhetorik feindlicheres Mittel, als die Einteilung des Stoffes, wie sie ein Wörterbuch ganz natürlich darbietet?

Dieses Wörterbuch soll mehr den philosophischen als den technischen Teil behandeln. Das kann bei einem Maler, der über Kunst schreibt, merkwürdig erscheinen; viele Halbgelehrten haben die Philosophie der Kunst behandelt. Ihre tiefe Unkenntnis des Technischen schien ihnen bei ihrer Meinung, daß die Beschäftigung mit dieser Lebensfrage jeder Kunst bei dem Künstler von Beruf ein Hindernis für ästhetische Forschungen sei, ein Vorzug. Sie scheinen sich fest eingebildet zu haben, daß ihre tiefe Unkenntnis des Technischen sie befähige, sich zu rein metaphysischen Betrachtungen zu erheben, mit einem Wort, daß die Beschäftigung mit dem Handwerk die Künstler von Beruf ungeeignet mache, sich zu den Gipfeln der Ästhetik und der reinen Betrachtungen, die dem Profanen unerreichbar sind,

aufzuschwingen. Wo wäre die Kunst, bei welcher Ausführung und Erfindung nicht völlig Hand in Hand gingen? In der Malerei, in der Poesie verschmilzt die Form mit der Idee. Von den Lesern lesen die einen, um sich zu unterrichten, die andern, um sich zu zerstreuen. Obgleich der Verfasser dem Metier angehört und so viel davon weiß, wie eine lange Praxis, unterstützt von vielen persönlichen Betrachtungen, einen lehren kann, so wird er doch auf diesen Teil der Kunst weniger Nachdruck legen. Er wird im Fache der Ästhetik auch Eingriffe in das Gebiet der Kritiker tun, die sicherlich glauben, daß die Praxis nicht nötig ist, um sich in spekulativen Betrachtungen über die Kunst zu ergehen.

Kupferstich. Der Kupferstich ist eine Kunst, die verschwindet, aber sein Verfall ist nicht ausschließlich auf die mechanischen Verfahren zurückzuführen, die man jetzt vielfach anwendet, weder auf die Photographie noch auf die Lithographie, die ihn längst nicht ersetzen kann, aber bequemer und weniger kostspielig ist.

Die ältesten Stiche sind vielleicht die ausdrucksvollsten. Lucas von Leyden, Albrecht Dürer, Marc-Anton sind wirkliche Kupferstecher in dem Sinne, daß sie vor allem den Geist des Malers, den sie reproduzieren, wiedergeben wollen. Viele dieser genialen Männer haben ihre eigene Erfindungen gestochen und konnten ganz natürlich ihrer Empfindung nachgehen, ohne sich damit beschäftigen zu müssen, eine

fremde Impression zu übersetzen. Die übrigen, die das Werk eines andern Künstlers wiederzugeben suchten, vermieden sorgfältig mit ihrer Manier zu glänzen und eine Handfertigkeit zu entfalten, die nur bezweckt hätte, die Aufmerksamkeit von der Wirkung abzulenken.

Dann fing die Vervollkommnung des Werkzeugs an, d. h. der materiellen Ausdrucksmittel.

Der Kupferstich ist eine wirkliche Übersetzung, d. h. die Kunst, eine Idee von einer Kunst in eine andere zu übertragen, wie der Übersetzer ein Buch aus einer fremden Sprache in die seinige übersetzt. Die Sprache des Kupferstechers, und darin zeigt sich sein Genie, besteht nicht nur darin, durch das Mittel seiner Kunst die Effekte der Malerei, die wie eine andere Sprache ist, wiederzugeben. Er hat, wenn man so sagen darf, seine eigene Sprache, die seinem Werke einen persönlichen Stempel aufdrückt und die in einer getreuen Übersetzung des wiederzugebenden Werkes seine persönliche Empfindung zur Geltung bringt.

Freskomalerei. Man darf nicht glauben, daß diese Technik schwieriger als die Ölmalerei sei, weil sie prima ausgeführt werden muß. Der Freskomaler macht sozusagen geringere Ansprüche an sich; er weiß, daß der Beschauer keine der Finessen von ihm fordert, die man in andern Ausführungsarten nur durch komplizierte Arbeiten erreicht. Er richtet sich darauf ein, die definitive Arbeit durch Vorarbeiten

abzukürzen. Wie könnte er die geringste Einheit in ein Werk bringen, das er wie eine Mosaik in nebeneinander gestellten Stücken ausführt, ohne daß es möglich wäre, das heute gemalte mit dem von gestern zusammenzustimmen, da sich jeder Ton im Auftrocknen verändert, wenn er sich nicht vorher von der Gesamtwirkung seiner Bilder genau Rechenschaft gegeben hätte? Das ist die Aufgabe des Kartons oder der Zeichnung, auf dem er im voraus die Linien, die Wirkung und sogar die Farbe studiert.

Ebensowenig darf man alles wörtlich nehmen, was man uns von der wunderbaren Leichtigkeit sagt, womit die Freskenmacher alle Hindernisse überwand. Es gibt fast kein einziges Stück Freskomalerei, das seinen Schöpfer so weit befriedigte, daß er auf Retuschen verzichtete; selbst auf den berühmtesten Werken sind sie zahlreich vorhanden. Und was kommt es schließlich darauf an, ob ein Werk leicht entstanden ist? Es kommt nur darauf an, daß es die volle Wirkung tut, die man erwarten darf. Nur muß man zum Nachteil der Freskomalerei sagen, daß die Retuschen, die in einer Wasserfarbe und manchmal sogar in Öl gemacht wurden, mit der Zeit von dem Übrigen abstechen und die Solidität beeinträchtigen können. Die Freske verbleicht mit der Zeit und wird immer trüber. Nach hundert oder zweihundert Jahren kann man eine Freske kaum noch beurteilen und entscheiden, was durch die Zeit verändert worden ist.

Die Veränderungen, denen sie unterworfen ist, sind denen, die Ölbilder erleiden, gerade entgegengesetzt. Das Schwarz- und Dunkelwerden der letzteren rührt von der Verkohlung des Öls und noch mehr von schmutzig gewordenem Firnis her. Die Freske dagegen, deren Basis der Kalk ist, erleidet durch die Feuchtigkeit des Ortes, an dem sie sich befindet, oder durch die Feuchtigkeit der Atmosphäre eine merklich fühlbare Abschwächung der Farben. Jeder, der Fresko malte, hat bemerkt, daß sich von einem Tage zum anderen auf der Oberfläche der in Gefäßen aufbewahrten Farben eine Art weißlichen Häutchens und etwas wie ein grauer Schleier bildete. Diese Erscheinung, die auf einer größeren Masse derselben Farbe deutlicher hervortritt, bildet sich mit der Zeit auf der Malerei selbst, legt gewissermaßen einen Schleier darüber und macht sie unharmonisch; denn die Abschwächung tritt besonders bei den Farben auf, in denen der Kalk vorherrscht, die anderen, die weniger davon enthalten, bleiben lebhafter und bringen durch ihre relative Roheit eine Wirkung hervor, die nicht in der Absicht des Malers lag. Aus dem eben erwähnten Übelstand wird man leicht den Schluß ziehen, daß die Freskomalerei für unser Klima, wo die Luft viel Feuchtigkeit enthält, nicht paßt. Das warme Klima schadet ihr in einer anderen Beziehung, die vielleicht noch mehr von Bedeutung ist.

Einer der größten Übelstände ist die Schwierig-

keit, den Grund an der Mauer zu befestigen (man muß eine summarische Beschreibung der Freskotechnik vorausschicken). Die große Trockenheit ist hier ein Mißstand, der unmöglich zu bekämpfen ist. Jede Freske sucht sich mit der Zeit von der Mauer, auf die sie gemalt ist, loszulösen; das ist das gewöhnlichste und das unvermeidlichste Ende.

Untermalung. Es ist schwierig zu sagen, worin die Untermalung z. B. eines Tizian bestand. Bei ihm ist der Auftrag so wenig sichtbar, die Hand des Arbeiters verschwindet so vollständig, daß die Wege, die er einschlug, um zu dieser Vollendung zu gelangen, ein Geheimnis bleiben. Man kennt von ihm untermalte Bilder, die aber alle verschieden sind. Die einen sind einfache Grisailen. Die anderen sind fast wie gezimmert mit großen Strichen und fast rohen Tönen; er nannte das: das Bett der Malerei machen. (Gerade das ist es, was David und seiner Schule vollständig fehlt.) Aber ich glaube nicht, daß eine von diesen Untermalungen uns den Mitteln auf die Spur bringen kann, die er anwendete, um das Bild zu der sich immer gleichen Manier zu führen, die wir bei seinen Werken bemerken, wenn auch der Ausgangspunkt noch so verschieden war.

Correggios Malerei bietet ungefähr dasselbe Problem, obgleich der elfenbeinerne Ton seiner Bilder und die Zartheit der Kontraste uns glauben lassen, daß er fast immer mit einer Grisaille anfing. (Von Prud'hon sprechen, von der Schule Davids;

in dieser Schule existiert die Untermalung überhaupt nicht, denn man kann die einfachen Lasuren, die nichts sind als eine bestimmtere Zeichnung und später ganz durch die Malerei bedeckt werden, nicht mit diesem Namen bezeichnen.)

Einfall. (Erster Einfall.) Die ersten Linien, mit denen ein geschickter Meister seinen Gedanken andeutet, enthalten im Keime alles, was das fertige Werk auszeichnen wird. Rafael, Rembrandt, Poussin — ich nenne mit Absicht gerade diese, weil sie besonders durch ihre Erfindung groß waren — werfen einge Striche auf das Papier, von denen scheinbar nicht ein einziger gleichgültig ist. Für sachverständige Augen ist schon überall Leben, und nichts in der Entwicklung dieses anscheinend so vagen Themas wird sich von dieser Konzeption entfernen, die kaum entstanden und schon vollendet ist.

Es gibt Talente, die diese Lebendigkeit und besonders diese Klarheit im Erwachen des Gedankens zum Licht nicht besitzen. Bei letzteren ist die Ausführung nötig, um dem Bilde Leben einzuhauchen. Bei ihnen spielt im allgemeinen die Nachahmung eine große Rolle. Die Gegenwart des Modells ist ihnen unentbehrlich. Sie gelangen auf einem anderen Wege zu einer der Höhen der Kunst.

In der Tat, wenn man Tizian, Murillo, van Dyk die erstaunliche Vollendung in der Wiedergabe der lebenden Natur nimmt, die Ausführung, die Kunst und Künstler vergessen läßt, so wird man in der Er-

findung des Sujets oder in der Anordnung oft nur ein uninteressantes Motiv finden, das der Zauberer durch die Poesie seiner Farbe und die Wunder seines Pinsels zu beleben verstand. Aus einem Thema, dessen kalte und nackte Skizze uns gar nichts sagt, entwickelte er außerordentliche Plastik, Harmonie der Nuance, Luft und Licht, alle Wunder der Illusion.

Man stelle sich vor, was der erste Einfall zu dem wundervollen Bilde „Die Pilger von Emmaus“ von Paul Veronese gewesen sein mochte. Man kann sich nichts Kälteres denken als diese Komposition, die noch kälter wirkt durch die Gegenwart der vielen nicht zu dem Vorgang gehörigen Personen, der Familie von Stiftern, die sich der merkwürdigsten Konvention zufolge hier befindet, der kleinen Mädchen in Brokatkleidern, die auf dem sichtbarsten Ort des Bildes mit einem Hunde spielen; so vieler Gegenstände, Kostüme, Architekturen usw., die gegen alle Wahrscheinlichkeit sind.

Sehen wir dagegen die Zeichnung von Rembrandt zu diesem Gegenstande, den er mehrmals und mit Vorliebe behandelt hat. Er läßt vor unseren Augen den Blitz aufleuchten, der in dem Augenblick, als der göttliche Meister das Brot bricht und sich verwandelt, die Jünger blendet. Der Ort ist einsam, keine störenden Zeugen bei der wunderbaren Erscheinung. Tiefes Erstaunen, Respekt, Schrecken malen sich in den Linien, die die Empfindung auf

das Kupfer geworfen hat, und die, um uns zu ergreifen, nicht des Zaubers der Farbe bedürfen.

In dem ersten Pinselstrich, den Rubens an seiner Skizze macht, sehe ich Mars oder Bellona; die Furien schütteln ihre Schlangenhaare, die friedlichen Gottheiten eilen weinend sie aufzuhalten oder fliehen bei ihrem Nahen; die Bogen, die zerstörten Gebäude, die Flammen der Feuersbrunst. Mein Geist scheint in diesen kaum angedeuteten Linien meinem Auge voranzueilen und den Gedanken zu erfassen, fast ehe er eine Form angenommen hat. Rubens zeichnet die erste Idee seines Sujets mit seinem Pinsel, wie Rafael oder Poussin mit ihrer Feder oder ihrem Stifte. Wehe dem Maler, der zu früh einige Partien der Skizze beendet! Es ist eine sehr große Sicherheit nötig, um nicht diese Partien ändern zu müssen, wenn die anderen Teile auf denselben Grad von Fertigkeit gebracht sind.

Das Schreckliche. Die Empfindung des Schrecklichen und noch mehr die des Schauerlichen kann man nicht lange ertragen. Es ist dasselbe wie mit dem Übernatürlichen. Ich lese seit einigen Tagen eine Geschichte von Edgar Poe, wo einige Schiffbrüchige fünfzig Seiten hindurch in der schauerlichsten und verzweifeltsten Situation sind. Das ist unerträglich. Da erkennt man den schlechten Geschmack der Ausländer. Die Engländer, die Deutschen, alle antilateinischen Völker haben keine Literatur, weil sie keine Ahnung von Geschmack und

Maß haben. Mit der interessantesten Situation langweilen sie einen zu Tode.

Sogar Clarissa, die zu einer Zeit erschien, als in England ein Abglanz des französischen Anstandes existierte, konnte nur jenseits des Kanals geschrieben werden. Walter Scott, Cooper in noch störenderer Weise, überschütten uns mit Einzelheiten, die jedes Interesse ertöten. Das Schreckliche ist in der Kunst eine Begabung wie die Grazie. Der Künstler, der versucht, diese Empfindung auszudrücken, ohne dafür geboren zu sein, ist noch lächerlicher als ein Mensch, der sich gegen seine Natur leicht machen will. Wir sprachen an anderer Stelle von der Figur des Todes, die Pigalle für sein Grabmal des Marschalls von Sachsen erfunden hat. Das wäre das Schreckliche am Platze gewesen. Nur Shakespeare konnte die Geister sprechen lassen.

Michelangelo — die antiken Masken und Géricault. Das Schreckliche ist wie das Erhebene, man darf es nicht mißbrauchen.

Grundierung. Allem Anschein nach waren die Grundierungen der alten vlämischen Schulen alle einander gleich. Rubens änderte daran nichts, sondern richtete sich beständig nach ihrem Vorbild. Der Grund war hell, und da die Schulen fast ausschließlich auf Holz malten, glatt. Der Gebrauch der runden Pinsel überwog den der Borstenpinsel bis zu den modernen Schulen.

*

Wirkung auf die Phantasie. Byron sagte, daß die Dichtungen von Campbell zu sehr nach der Arbeit schmeckten . . . der Glanz des ersten Wurfes ist verloren gegangen. Mit den Bildern verhält es sich genau ebenso wie mit den Dichtungen, sie dürfen nicht zu fertig sein. Es kommt nur auf den Eindruck an, ganz gleich wie man ihn erzielt.

*

Verbindung. Wenn wir die uns umgebende Natur betrachten, sei es eine Landschaft oder ein Interieur, so bemerken wir zwischen den Gegenständen eine Art Verbindung, welche durch die umhüllende Atmosphäre und Reflexe aller Art gebildet wird, die jedes Objekt sozusagen an einer Art allgemeiner Harmonie teilnehmen läßt. Es ist das ein Reiz, auf den die Malerei nicht verzichten kann. Doch haben durchaus nicht alle und nicht einmal alle großen Maler darauf geachtet. Die meisten scheinen nicht einmal in der Natur diese notwendige Harmonie bemerkt zu haben, die einem Werke der Malerei eine Einheit verleiht, welche die Linien allein trotz des sinnreichsten Arrangements nicht zu schaffen vermögen.

Es erscheint fast überflüssig zu sagen, daß die Maler, die wenig nach Wirkung und Farbe fragen, sich darum gar nicht bekümmert haben; aber überraschend ist es, daß bei vielen großen Koloristen

diese Qualität sehr oft vernachlässigt ist und sicherlich infolge eines Mangels an Gefühl dafür.

*

Phantasie. Sie ist die wichtigste Eigenschaft des Künstlers. Dem Amateur ist sie nicht weniger nötig. Ich begreife nicht, wie ein Mensch ohne Phantasie Bilder kaufen kann; er ersetzt jedenfalls das, was ihm in obiger Beziehung fehlt, durch Eitelkeit. Nun besitzen, so merkwürdig es erscheinen mag, die meisten Menschen keine Spur von Phantasie. Sie haben nicht nur nichts von der glühenden oder eindringlichen Einbildungskraft, die ihnen die Dinge lebhaft malte, die ihnen sogar ihre Ursachen aufdeckte, sondern sie haben nicht einmal das klare Verständnis für Werke, in denen die Phantasie dominiert. Die Anhänger des Grundsatzes der Sensualisten, daß *nil in intellectu quod non fuerit prius in sensu*, behauptem diesem Prinzip zufolge, daß die Phantasie nur eine Art Erinnerung sei. Sie werden indessen zugeben müssen, daß alle Menschen Eindrücke und Gedächtnis haben, sehr wenige aber die Phantasie, die sich doch aus beiden Elementen zusammensetzen soll. Die Phantasie des Künstlers stellt sich nicht nur dies oder jenes Objekt vor, sie kombiniert sie auch für den zu erreichenden Zweck; sie macht Gemälde, Bilder, die sie nach ihrem Gefallen komponiert. Wie sollte man durch Erfahrung die Fähigkeit der Komposition erlangen können?

*

Pastosität. Das wahre technische Talent muß darin bestehen, aus den materiellen Mitteln den allergrößten Nutzen für die Wirkung zu ziehen. Jede Art hat ihre Vorteile und Nachteile. Um nur von der Ölmalerei, der vollkommensten und an Hilfsmitteln reichsten Technik zu sprechen, so ist es wichtig, zu studieren, wie sie von den verschiedenen Schulen behandelt wurde, und zu sehen, welchen Vorteil man aus den verschiedenen Manieren ziehen kann. Aber man kann sich, ohne sich in das Detail jeder dieser Manieren einzulassen, a priori davon Rechenschaft geben. Was die Vorzüge dieser Technik (der Ölmalerei), welche die großen Meister auf verschiedene Weise zur Vervollkommenheit geführt haben, ausmacht, ist: 1. die Intensivität, welche die dunkeln Töne bewahren, die man weder bei der Leimfarbe, noch in der Freskomalerei, noch in der Aquarellmalerei, noch, mit einem Wort, bei irgendeiner Wasserfarbenmalerei findet, da das Wasser, hier das einzige Agens, das die Farben auflöst, sie, wenn es verdunstet, viel heller aufrocknen läßt: Die Ölmalerei hat die Eigenschaft, die Farben frisch zu erhalten, so daß man sie ineinander malen kann. 2. Die Möglichkeit, den Umständen nach bald Lasuren, bald Pastositäten anzuwenden, was die Wiedergabe sowohl der stumpfen, als der durchsichtigen Stellen unvergleichlich erleichtert. 3. Die Möglichkeit, die Malerei nach Belieben, ohne sie zu zerstören zu übergehen und die Kraft der Wirkung

zu verstärken oder die Roheit der Töne zu mildern.
4. Das lange Naßbleiben der Farben, das dem Künstler das Malen erleichtert, usw.

Mehrere Nachteile. Einfluß des Firnisses; Notwendigkeit, mit dem Retuschieren zu warten.

Es ist nötig, den Kontrast zwischen Pastosität und Lasur so zu berechnen, daß dieser Kontrast noch sichtbar ist, selbst wenn das Bild durch häufiges Firnissen glatt geworden ist.

Interesse. Interesse in ein Werk zu legen, ist das Hauptziel, das sich der Künstler steckt; nur durch die Vereinigung vieler Mittel gelangt er dahin. In einer ungeschickten Hand kann sogar ein interessantes Sujet sein Interesse einbüßen; während das scheinbar Uninteressante unter der Hand eines Meisters Interesse und Spannung erweckt. Dem großen Meister sagt ein Instinkt, wo das Hauptinteresse seiner Komposition ruht. Er muß die Kunst, zu gruppieren, die der Lichtverteilung, die Kunst, bald lebhaft, bald sparsam zu kolorieren, beherrschen, muß hier etwas zu opfern, dort die Wirkungsmittel zu vervielfältigen verstehen, wenn es ihm gelingen soll, Interesse zu erwecken. Strenge Richtigkeit oder Übertreibung, Reichtum wie Knappheit an Einzelheiten, Zusammenhalten wie Auflösen der Massen, mit einem Wort, die gesamten Hilfsmittel der Kunst sind unter der Hand des Künstlers wie die Tasten eines Klaviers, von denen er die einen anschlägt, während er andere schlummern läßt.

Die Hauptquelle des Interesses kommt aus der Seele und geht unwiderstehlich zur Seele des Beschauers. Nicht etwa, daß jedes interessante Werk in gleicher Weise jeden Beschauer ergriffe aus dem Grunde, weil jedermann eine Seele besitzen soll; nur auf eine feinfühlig und phantasievolle Person kann ein Werk wirken.

Diese beiden Fähigkeiten sind dem Beschauer ebenso unentbehrlich wie dem Künstler, nur in verschiedenem Maße.

Manirierte Talente können nicht wirklich interessieren. Sie können die Neugier reizen, einer momentanen Mode schmeicheln, sich an Leidenschaften wenden, die nichts mit der Kunst gemein haben; aber da der Hauptcharakter der Manier der Mangel an Ehrlichkeit ist, in der Empfindung, wie in der Wiedergabe, so müssen sie uns kalt lassen; denn unsere Einbildungskraft ist ja nichts anderes als ein Spiegel, der die uns umgebende Natur auffängt und sie von allem läutert, was der Seele den Genuß an ihr verkümmern könnte.

Wohl nur die Meister können Interesse erregen, aber sie tun es auf verschiedene Weise, nach der besonderen Art ihres Genies. Es wäre unsinnig, von einem Rubens das Interesse zu verlangen, welches ein Lionardo oder ein Rafael durch Einzelheiten, wie Hände, Köpfe, in denen Richtigkeit mit Ausdruck vereinigt ist, zu erregen weiß. Es wäre ebenso vergeblich, von den letzteren die Gesamtwirkung,

die Verve, die Breite zu verlangen, welche die Werke des brilliantesten aller Maler auszeichnen. Der Tobias von Rembrandt hat nicht dieselben Vorzüge wie irgendein Bild von Tizian. Bei Tizian schadet die vollendete Ausführung der Einzelheiten der Wirkung des Ganzen durchaus nicht, er versetzt aber die Phantasie nicht in jenen Aufruhr, jene Verwirrung, welche wir vor einem Bilde Rembrandts, durch das Naive und Seelische der Charaktere, das Merkwürdige und Überwältigende gewisser Eindrücke empfinden. Bei David bestand das Verdienst darin, sein Modell gut zu kopieren und sich dabei mit Fragmenten aus der Antike zu behelfen, um ihm seine Gewöhnlichkeit zu nehmen.

Correggio dagegen warf nur einen Blick auf die Natur, um allzu große Entgleisungen zu verhindern. Sein ganzer Zauber, alles, was er an Macht und genialen Zügen besitzt, entströmte seiner Phantasie, und weckt einen Widerhall in der Phantasie derer, die ihn verstehen können.

*

Eklektizismus in der Kunst. Dieses pedantische Wort, das durch die Philosophie unseres Jahrhunderts in die Sprache aufgenommen worden ist, paßt recht gut auf die gemäßigten Versuche gewisser Schulen. Man könnte den Eklektizismus das französische Banner par excellence in den zeichnenden Künsten und in der Musik nennen. Die Deutschen

und die Italiener hatten in ihrer Kunst scharf unterschiedene Vorzüge, die einander oft antipathisch sind. Die Franzosen scheinen jederzeit versucht zu haben, die Extreme zu versöhnen, indem sie das, was sie Mißtönendes hatten, abschwächten. Darum sind auch ihre Werke weniger frappant. Sie wenden sich mehr an den Geist als an die Empfindung. In der Musik und in der Malerei stehen sie allen anderen Schulen nach. Sie bringen in ihren Werken in kleinen Portionen eine Summe von Qualitäten, die sich bei den anderen ausschließen, bei ihnen aber dank ihrem Temperamente zusammengehen.

*

Empfindung. Die Empfindung verrichtet Wunder. Durch sie macht ein Kupferstich, eine Lithographie auf die Phantasie den Eindruck der Malerei. In dem Grenadier von Charlet sehe ich den Ton durch den Stift hindurch; mit einem Wort, ich will nichts anderes als das, was ich sehe. Mir scheint, als ob die Farbe, die Malerei mich stören, der Wirkung des Ganzen schaden würde.

Die Empfindung ist der sinnvolle Strich, der zusammenfaßt, der das Äquivalent gibt.

*

Schule, Schule machen. Mittelmäßige Männer oder wenigstens Männer zweiten Ranges haben Schule machen können, während sehr große Männer

dieses Vorzugs, sofern er einer ist, nicht teilhaftig wurden. Vor achtzig Jahren waren es die Vanloo, die den römischen Preis austeilten und deren Stil unumschränkt herrschte. In diesem Augenblicke trat ein Talent auf, das ihre Prinzipien eingesogen hatte und sich durch ganz andere Prinzipien auszeichnen sollte. David reformiert die Kunst, aber das Verdienst gebührt nicht nur seiner eigenen Originalität. Schon vor ihm waren mehrere Versuche gemacht worden, durch Mengs und andere. Die Entdeckung der Malereien von Herkulanum lenkte die allgemeine Aufmerksamkeit auf die Schönheit der Antike. Nun kommt David, mehr Denker als Erfinder, mehr Sektierer als Künstler, erfüllt von den modernen Ideen, die überall gärten und die zur Bewunderung der Alten führten.

Der verweichlichte und leichte Stil der Vanloo hatte ausgespielt.

Hundertundsechzig Jahre vorher, als die Schule Lebruns auf ihrer Höhe stand, war es einem ganz anders originellen Genie als dem Davids nicht gelungen, dieses Ziel zu erreichen. Alles Genie Pugets, sein ganzer Schwung, seine ganze Kraft, die er aus dem Studium der Natur schöpfte, konnten gegen die Coysevoix, die Coustou, jene ganze selbst sehr bedeutende, aber doch schon manirierte und verflachte Richtung nicht Schule machen.

*

Ausführung. Ihre Bedeutung. Das Unglück der Bilder Davids und seiner Schule ist, daß sie diese wertvolle Eigenschaft, ohne welche der Rest unvollkommen und fast wertlos ist, vollständig vermissen lassen. Man kann in ihnen eine große Zeichnung bewundern, manchmal, wie bei Gérard, ein gewisses Gleichgewicht; Größe, Leidenschaft, Pathos, wie bei Girodet, ein echtes antikes Gefühl bei David selbst, z. B. in den Sabinerinnen; aber der Reiz, den die Hand des Arbeiters allen diesen Vorzügen verleiht, fehlt ihren Werken.

Prud'hon ist der einzige Maler aus jener Zeit, dessen Ausführung nicht hinter der Idee zurückbleibt und der durch jene Seite des Talents gefallen kann, die man die materielle nennt, die aber trotz alledem ganz Empfindung, ganz ideal ist gerade wie die Konzeption, die sie notwendigerweise ergänzen soll.

*

Moderner Stil (in der Literatur). Der moderne Stil ist schlecht; alles ist von Sentimentalität und malerischen Schilderungen überwuchert. Wenn ein Admiral seine Seeabenteuer erzählt, so tut er es im Stile des Romanschreibers, fast eines Menschenfreundes. Man zieht alles in die Länge, macht alles poetisch. Man will bewegt, durchdrungen erscheinen und glaubt mit Unrecht, daß dieser ewige Dithyrambus den Geist des Lesers gewinnen und ihm einen

großen Begriff von dem Autor und besonders von seiner Herzensgüte geben wird. Die Memoiren, sogar die Geschichtswerke, sind abscheulich. Die Philosophie, die Wissenschaften, alles, was über diese verschiedenen Materien geschrieben wird, trägt die Spuren dieser falschen Farbe, dieses Darlehnstils. Es ärgert mich das für unsere Zeitgenossen. Die Nachwelt wird in dem, was sie hinterlassen, besonders in den Porträts, die sie von sich selbst gemacht haben, keine aufrichtigen Dokumente suchen. Sogar das wunderbare Geschichtswerk Thiers trägt den Stempel dieses weinerlichen Stils, der immer bereit ist, auf dem Wege stehen zu bleiben und über den Ehrgeiz der Eroberer, über die Rauheit der Jahreszeiten, über die menschlichen Leiden zu ächzen.

Alles klingt wie Predigten oder Elegien. Nichts Männliches oder Zweckentsprechendes. Alles nimmt zu viel Platz weg und wird, statt einfach erzählt zu werden, pädagogisch deklamiert.

Gegensätze. Granet sagte, die Malerei bestände darin, Schwarz gegen Weiß und Weiß gegen Schwarz zu setzen.

Die Antike und die holländischen Schulen. Man wird sich wundern, dem Anschein nach so verschiedene Produktionen, die so verschieden nach der Zeit, aber weniger verschieden, als man glaubt, durch den Stil und den Geist sind, in dem sie erschaffen worden, unter einem Titel vereint zu finden.

*

Antike. Wieso kommt es, daß wir an der Antike einen so überlegenen Geschmack bewundern? Vielleicht, weil wir alles mit ihr vergleichen, was man im Glauben, sie nachzuahmen, gemacht hat. Aber was kann man ihr überhaupt vergleichen, von dem Vollendetsten, was auf allen Gebieten geschaffen worden ist? Ich wüßte nicht, was bei Virgil oder Horaz anders sein sollte, aber ich wüßte wohl, was ich bei unseren allergrößten Schriftstellern anders wünschte und was ich wegwünschte. Es kann auch sein, daß ich den letzteren, da ich mit ihnen in einer Gesamtheit, ich möchte sagen, in einer Zivilisation lebe, besser auf den Grund sehe, sie vor allem besser verstehe, besser den Mißklang sehe zwischen dem, was sie gemacht haben und dem, was sie machen wollten. Ein Römer hätte mir in Horaz und Virgil Makel oder Fehler gezeigt, die ich nicht darin sehen kann. Doch besonders in den Resten, die uns von der plastischen Kunst der Alten geblieben sind, findet sich Geschmack und Ebenmaß in der höchsten Vollendung. In der Literatur können wir den Vergleich mit ihnen aushalten, in den bildenden Künsten nicht.

Tizian ist einer von denen, die sich dem Geiste der Antike am meisten nähern. Er ist von der Familie der Holländer und infolgedessen von der der Antike. Er versteht nach der Natur zu arbeiten; deswegen werden wir in seinen Bildern immer an einen wahren Typus erinnert, der nicht vergänglich

ist wie das, was aus der Phantasie eines Menschen hervorgeht und uns durch Nachahmer verleidet wird. Man möchte sagen, daß bei allen andern ein Körnchen Torheit ist; er allein hat den klaren Verstand, ist Meister über sich, seine Hand, seine Ausführung, sie beherrscht ihn niemals und er prahlt niemals mit ihr. Wir glauben, die Antike nachzuahmen, indem wir sie sozusagen wörtlich nehmen und eine Karikatur von ihrem Faltenwurfe usw. machen. Tizian und die Vlamen haben den Geist der Antike. Die Antike macht der Anmut keine Konzessionen wie Rafael, Correggio und die Renaissance im allgemeinen es tun, sie ist nicht so affektiert, weder nach der Seite der Kraft, noch nach der der Neuheit wie Michelangelo. Sie hat nie die Gemeinheit, die manchmal bei Puget stört, noch sein allzu naturalistisches Naturell.

Alle diese Männer haben in ihren Werken veraltete Partien; nichts Derartiges in der Antike. Bei den Modernen ist immer zu viel; in der Antike immer dieselbe Mäßigkeit und verhaltene Kraft.

Wer in Tizian nur den größten Koloristen sieht, befindet sich in einem argen Irrtume; er ist es in der Tat, aber er ist zugleich der erste Zeichner, wenn man unter Zeichnung die Zeichnung der Natur versteht und nicht etwas, wobei die Phantasie des Malers mehr beteiligt ist, mehr mitspricht, als die getreue Wiedergabe. Nicht etwa, daß die Phantasie bei Tizian sklavisch wäre: man braucht nur seine Zeich-

nung mit der der Maler zu vergleichen, die darauf ausgingen, die Natur genau wiederzugeben, z. B. in den Bologneser und spanischen Schulen. Man kann sagen, daß bei den Italienern der Stil alles andere beherrscht; ich will damit nicht sagen, daß alle italienischen Künstler einen großen oder auch nur einen angenehmen Stil besitzen, ich will vielmehr sagen, daß jeder von ihnen dazu neigt, sich dem, was man seinen Stil nennen kann, ob man ihn gut oder schlecht finde, allzusehr hinzugeben. Ich verstehe darunter, daß Michelangelo seinen Stil mißbraucht, ebenso wie Bernini oder Pietro di Cortona, jeder in Anbetracht der Erhabenheit oder der Gewöhnlichkeit dieses Stils; mit einem Wort, ihre besondere Manier, das, was sie in die Natur hineinlegen wollen oder ohne ihr Wissen in die Natur hineinlegen, entfernt jede Idee an einfache Nachahmung und schadet der Wahrheit und der Naivität des Ausdrucks. Diese wertvolle Naivität findet man bei den Italienern wohl nur vor Tizian. Er selbst bewahrt sie sich inmitten des Treibens seiner Zeitgenossen, die alle auf eine Manier hinarbeiten, eine Manier, die mehr oder weniger auf Erhabenheit ausgeht, die aber durch Nachahmer recht bald lächerlich gemacht wird.

Noch von einem anderen Manne muß ich hier sprechen, wenn man als den größten Vorzug Wahrheit gepaart mit Idealität ansieht, und ihn auf dieselbe Linie mit Tizian stellen; es ist Paul Veronese.

Er ist freier als Tizian, aber weniger vollendet. Beide haben die Ruhe, das stille Temperament, an welchem man einen überlegenen Geist erkennt. Paul Veronese scheint erfahrener, weniger auf das Modell angewiesen, unabhängiger in seiner Ausführung. Doch hat die Gewissenhaftigkeit Tizians nichts Kaltes. Ich sprache hier besonders von der Ausführung; denn der eine wie der andere sind im Ausdruck schwächer als die meisten anderen großen Meister. Diese so seltene Eigenschaft, dieses, ich möchte sagen, gemessene Temperament schließt gewiß die Eindrücke aus, die auf Gemütsbewegung hinzielen. Auch das sind Eigenheiten, die ihnen mit der Antike gemein sind, bei der die äußere plastische Form den Ausdruck beherrscht. Man führt das Überwiegen des Ausdrucks in der Kunst des Mittelalters auf die Einführung des Christentums zurück. Der christliche Mystizismus, der über allem schwebte, die Gewohnheit der Künstler, fast ausschließlich religiöse Sujets, die vor allem zur Seele sprechen, darzustellen, haben unzweifelhaft das Streben nach Ausdruck begünstigt. Daraus resultiert nun notwendigerweise eine geringere Vollendung in den plastischen Eigenschaften. Die Alten haben nichts von den Übertreibungen oder Fehlern von Michelangelo, Puget oder Correggio; dagegen erweckt die schöne Ruhe ihrer schönen Gestalten in uns nichts von jenen besonderen Empfindungen, die die Modernen in uns hervorrufen. Das düstere Ungestüm Michelangelos, das Geheim-

nisvolle und Übermenschliche, das sein geringstes Werk durchglüht; die edle und rührende Anmut, die uns so unwiderstehlich bei Correggio anzieht; der tiefe Ausdruck und die feurige Begeisterung von Rubens; das Unbestimmte, der Zauber, die ausdrucksvolle Zeichnung von Rembrandt, das alles gehört uns, und die Alten hatten niemals eine Ahnung davon.

Rossini ist ein treffendes Beispiel der Leidenschaft für die Verzierung, die outrierte Anmut. Seine Schule ist aber auch unerträglich.

*

— Heute, während meines Frühstücks, bringt man mir zwei Bilder, die Géricault zugeschrieben werden, um meine Meinung darüber zu hören. Das kleine ist eine sehr mittelmäßige Kopie, Kostüme von römischen Bettlern. Das andere, ein Amphitheatersujet; Arme, Beine usw. und Kinderleichen, von wunderbarem Relief, mit Nachlässigkeiten, die im Stil des Autors liegen, und das Bild noch wertvoller machen. Neben dem Porträt von David kommt diese Malerei noch mehr zur Geltung. Sie besitzt alles, was David immer fehlte: die malerische Form, den Nerv, das Gewagte, das in der Malerei dasselbe ist, wie die *vis comica* im Theater. Bei David ist alles gleich, das Interesse liegt ebensowenig in dem Kopfe, als in den Draperien oder dem Sessel. Die vollständige Unterwerfung unter das Modell ist

eine der Ursachen dieser Kälte; aber man wird nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß die Kälte in ihm selbst lag. Es war ihm unmöglich, etwas über das hinauszufinden, was ihm jenes unvollkommene Mittel darbot. Er scheint zufrieden gewesen zu sein, wenn er das Stückchen Natur, das er vor Augen hatte, gut wiedergegeben hatte. Seine ganze Kühnheit bestand darin, einen Abguß aus der Antike, Fuß oder Arm, neben sich zu stellen und sein lebendes Modell dem fertigen Schönheitsideal, das ihm der Gips bot, möglichst ähnlich zu machen.

Dies Fragment von Géricault ist wirklich wundervoll. Es beweist von neuem, daß „es keine Schlange noch häßliches Ungeheuer gibt“ usw. Es ist der beste Beweis zugunsten des Schönen, wie man es verstehen muß. Die Unrichtigkeiten schaden diesem Stücke nicht. Neben dem Fuße, der sehr genau und naturgetreu ist, ist da eine Hand, in den Flächen verschwommen und fast aus dem Kopfe gemalt, in der Art der Figuren, die er im Atelier malte, und diese Hand stört das übrige nicht; die Feinheit des Stils stellt sie auf eine Höhe mit den andern Partien. Diese Kunst erinnert sehr an Michelangelo, bei dem die Unrichtigkeiten durchaus nicht schaden.

*

Nancy. Die Franziskanerkirche. Der Chor der Kirche ist mit schönen Holzschnitzereien verziert. An den Seiten des Schiffes stehen in Vertiefungen

verschiedene Grabmäler der Fürsten aus dem Hause Lothringen. Das Wertvollste ist unbestritten das der Gemahlin Renées II., die ihn viele Jahre überlebte und sich in ein Kloster in Pont-à-Mousson zurückgezogen hatte. Die Hände und der Kopf aus weißem Stein, das Kleid und der Schleier aus Granit und aus schwarzem Marmor. Das ist der Triumph der Kunst, oder vielmehr der charaktervollen Wiedergabe. Eine achtzigjährige Alte, den Kopf in einer Kapuze, erschreckend mager; und das so dargestellt, daß man es niemals vergißt, und die Augen nicht davon abwenden kann. — Im Museum, wo mein Bild¹⁾ zu hoch hängt und kein Licht hat. Immerhin hat es mir nicht mißfallen. Schöne Ruysdaels. Großes wunderliches Bild im Stile von Jordaens und nicht ohne ein gewisses wildes Feuer. „Die Transfiguration“, Bild in Breitformat, auf dem man die hauptsächlichsten Gruppen von Rafael reproduziert und wegen des Breitformates aufgelöst hat.

Am meisten haben mich zwei Bilder frappiert, vermutlich Skizzen von Rubens, nicht, daß sie in allen Teilen die Handschrift von Rubens zeigen: aber sie haben etwas, das nur ihm eigen ist. Das Meer mit seinem schwärzlichen und stürmischen Blau ist von idealer Wahrheit. In dem „Jonas, der aus der Barke geschleudert wird“, scheint das Ungeheuer im Vordergrunde sich zu bewegen und das Wasser mit dem Schwanze zu schlagen. Man unterscheidet

¹⁾ Dies Bild ist die „Schlacht von Nancy“.

es kaum im Schatten des Vordergrundes, inmitten des Schaumes und der schwarzen und scharfen Wogen. Auf dem anderen hat der St. Petrus eine ausdruckslose Stellung; aber das ist das Wunderbare bei Rubens, daß dadurch die Wirkung durchaus nicht verringert wird. Ich fühle vor diesen Bildern eine innere Bewegung, einen Schauer, wie sie eine gewaltige Musik hervorruft. O gottbegnadetes Genie! Immer der Saft, das Mark des Sujets mit einer Ausführung, die ihm nichts gekostet zu haben scheint! Danach kann man von nichts mehr sprechen, sich für nichts interessieren.

Neben diesen Bildern, die nur rohe Skizzen sind, von einer Rauheit des Striches, die einen an Rubens irre macht, kann man nichts anders mehr sehen.

*

Paris. Ich war im Museum. Ich schätze den Saal der modernen französischen Schule sehr. Sie erscheint der ihr unmittelbar vorhergehenden recht überlegen.

Alles, was auf Lebrun folgte, und besonders das ganze achtzehnte Jahrhundert, ist nur Banalität und handwerksmäßige Mache. Bei unseren Modernen spricht die Tiefe der Absicht und die Ehrlichkeit selbst noch in ihren Fehlern. Leider ist das materielle Verfahren bei ihnen nicht auf der Höhe ihrer Vorgänger. Alle diese Bilder werden nächstens zugrunde gehen.

*

Es ist schwer zu sagen, was für Farben Tizian und Rubens anwandten, um solche brillante Fleischtöne (die auch so geblieben sind) und besonders solche Halbtöne zu erzielen, in denen man das Durchscheinen des Blutes durch die Haut trotz des Grau fühlt, das jeder Halbton enthalten muß.

Ich für mein Teil bin überzeugt, daß sie, um dies heraus zu bekommen, die brillantesten Farben gemischt haben. Die Tradition hat David unterbrochen; der und seine Schule haben viele Irrtümer aufgebracht.

Es ist sozusagen zum Prinzip geworden, daß die Mäßigkeit eines der Elemente der Schönen sei. Ich erkläre mich. Nach den Ausschweifungen in der Zeichnung und dem unangebrachten Farbenglanz, welche die Verfallsschulen dahin geführt haben, Wahrheit und Geschmack in jeder Weise zu verletzen, mußte man in allen Gebieten der Kunst auf die Einfachheit zurückkommen. Die Zeichnung wurde an der Quelle der Antike neugestählt und damit eine neue Bahn für eine noble und wahre Empfindung eröffnet. Die Farbe nahm an dieser Reform teil; aber die Reform war indiskret. Man glaubte, die Farbe würde, wenn man sie abschwäche und auf eine Einfachheit zurückführe, die in der Natur nicht existiert, immer noch Farbe bleiben. Man findet bei David (z. B. in den „Sabinerinnen“, die das Prototyp seiner Reform sind), eine Farbe, die relativ richtig ist. Nur glaubt David und seine Schule, die

Töne, die Rubens mit starken und reinen Farben, wie lebhaftes Grün, Ultramarin usw. erzielt, mit Schwarz und Weiß für Blau, Schwarz und Gelb für Grün, rotem Ocker und Schwarz für Violett usw. mischen zu können. Dazu wendet er Erdfarben an, wie Umbra oder Kasselerbraun, Ockerfarben usw. Jedes seiner relativen Grüns, Blaus spielt seine Rolle in dieser abgeschwächten Skala, besonders, wenn das Bild hell beleuchtet ist, das Licht alle Moleküle durchdringt und ihnen alle Leuchtkraft gibt, deren sie fähig sind. Wenn aber das Bild im Schatten oder schräg zum Lichte steht, so wird die Erde wieder Erde und die Töne spielen nicht mehr, wie man zu sagen pflegt. Wenn man es gar neben ein Bild stellt, das auf die Art Tizians oder Rubens koloriert ist, so erscheint es als das, was es tatsächlich ist, nämlich erdig, stumpf und ohne Leben. Du bist Erde und sollst wieder zu Erde werden.

1858.

Die Alten sind in ihrer Plastik vollendet. Rafael ist es nicht in seiner Kunst. Ich mache diese Beobachtung aus Anlaß des kleinen Bildes von Apollo und Marsyas. Das ist ein herrliches Werk, von dem man den Blick nicht abwenden kann. Es ist zweifellos ein Meisterwerk, aber das Meisterwerk einer Kunst, die nicht zu ihrer Vollendung gelangt ist. Man findet darin die Vollendung eines persönlichen Talentes gepaart mit Unwissenheit, dem Resultat