



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## Universitätsbibliothek Paderborn

**Mein Tagebuch**

**Delacroix, Eugène**

**Berlin, 1913**

1860.

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

sich daran gewöhnt, all das Beiwerk, das den Eindruck verstärken soll, genau nach der Natur zu malen. Wie kann der Maler, wenn er alle Stücke nach wirklichen Objekten kopiert ohne sie gründlich zu verändern, etwas fortzulassen oder hinzufügen, an sich leblosen Objekten die für die Wirkung nötige Kraft geben?

1860.

Realismus. Den Realismus sollte man als den Antipoden der Kunst definieren. In der Malerei und in der Plastik ist er vielleicht noch widriger als in der Geschichte und in dem Roman, von der Poesie spreche ich gar nicht, aus dem einfachen Grunde, weil das Instrument des Dichters eine reine Konvention ist, eine abgemessene Sprache, die den Leser von Anfang an über das alltägliche Leben erhebt. Eine realistische Poesie wäre ein famoser Widerspruch, wenn man sich dieses Ungeheuer überhaupt ausdenken könnte. Was wäre z. B. in der Plastik eine realistische Kunst? Die genaueste Nachahmung, die die Hand des Menschen hervorbringen könnte, würde immer hinter einfachen Naturabgüssen zurückbleiben. Kann man denn annehmen, daß der Geist die Hand des Künstlers ganz ohne seine Führung arbeiten läßt und kann man es zugleich für möglich halten, daß er trotz seinem Streben nach absoluter Genauigkeit, diese merkwürdige Arbeit nicht mit der Farbe seines Geistes

färben wird, wenn man nicht so weit geht, voraussetzen, daß Auge und Hand genügen, irgend etwas hervorzubringen? Damit der Realismus nicht ein leeres Wort sei, müßten alle Menschen denselben Geist, dieselbe Art und Weise haben, die Dinge zu sehen. Ich habe schon vor einiger Zeit über den Widerspruch geschrieben, der auf dem Theater zwischen dem System besteht, das den Ereignissen folgen will, wie sie sich zutragen und demjenigen, das sie hinsichtlich des Eindrucks in einer gewissen Ordnung vorführt. Worin besteht denn das höchste Ziel der Kunst, wenn nicht im Eindruck? Besteht denn die Mission des Künstlers nur darin, Material aufzufahren und den Zuschauer irgendeinen Genuß daraus ziehen zu lassen, jeden wie er kann und nach seiner Manier? Gibt es denn nicht unabhängig von dem Interesse, das der Geist in dem einfachen und klaren Gange einer Komposition, in dem Reize geschickt herbeigeführter Situationen findet, eine Art Moral, die selbst in einer Fabel vorhanden ist? Wer wird diese mit mehr Erfolg herausholen als derjenige, welcher im voraus alle Teile seiner Komposition so anordnet, daß der Zuschauer oder der Leser, ohne es zu merken, dahin geführt werde, davon ergriffen oder bezaubert zu werden? Was finde ich nun in einer Menge Werke? Eine Aufzählung alles dessen, was man dem Leser vorführen soll, besonders der materiellen Gegenstände, minutiöse Schilderungen von Personen, die sich nicht selbst

durch ihre Handlungen schildern. Ich glaube einen Bauplatz zu sehen, wo jeder behauene Stein sich einzeln präsentiert, aber ohne Beziehung zu seinem Platze im Gebäude. Ich betrachte einen nach dem andern ohne eine Wölbung, eine Galerie, oder gar einen ganzen Palast zu sehen, in dem Kränze, Säulen, Kapitäle, Statuen sogar, nur ein grandioses oder gefälliges Ganze bilden, aber wo alle Teile durch eine einsichtige Kunst verschmolzen und in ein Verhältnis gebracht sind.

In den meisten modernen Kompositionen sehe ich den Autor bemüht, die Neben- und die Hauptpersonen mit gleicher Sorgfalt zu beschreiben. Er erschöpft sich, um mir den Subalternen, der nur für einen Augenblick erscheint, unter allen Gesichtspunkten zu zeigen und der Geist heftet sich an ihn wie an den Helden der Geschichte. Das erste Prinzip ist das von der Notwendigkeit der Opfer.

Getrennte Porträts, wenn sie auch noch so vollendet sind, können kein Bild abgeben. Nur die besondere Empfindung kann die Einheit erzeugen, und sie wird nur erreicht, indem man bloß das zeigt, was gesehen zu werden verdient.

Die Kunst, die Poesie, leben von Erfindungen. Man schlage einem Realisten vor, übernatürliche Objekte zu malen: einen Gott, eine Nymphe, ein Ungeheuer, eine Furie oder andere Fabelgestalten, die unseren Geist entzücken!

Die Vlamen, die in der Darstellung von Szenen

aus dem gewöhnlichen Leben so wundervoll sind, und merkwürdigerweise in sie die Idealität hineinlegten, welche dieses Genre, wie alle andern, beansprucht, scheiterten gewöhnlich (mit Ausnahme von Rubens) an mythologischen oder bloß historischen oder heroischen Sujets, in Sujets aus der Fabel oder aus Dichtern. Sie malen mit derselben Sorgfalt, die sie sonst in die Wiedergabe einer Kneipenszene legen, einige Figuren nach der Natur, d. h. nach vlämischen Modellen und vermummen sie mit mythologischen Gewändern und Beiwerk. Daraus entstehen dann schnurrige Resultate, die aus einen Jupiter oder einer Venus verkleidete Brügger oder Antwerpener machen usw.

Der Realismus ist die große Zuflucht der Erneuerer in Zeiten, wo die schlecht und maniriert gewordenen Schulen, um den blasierten Geschmack des Publikums aufzureizen, dahin gekommen sind, sich in dem Kreise derselben Erfindungen zu drehen. Eines Morgens wird dann von einem Manne, der sich für inspiriert ausgibt, die Rückkehr zur Natur proklamiert.

Die Carracci, und das ist das berühmteste Beispiel, das man anführen könnte, glaubten, sie würden die Schule Rafaels verjüngen. Sie glaubten in dem Meister Schwächen nach der materiellen Nachahmung hin zu sehen. Es ist in der Tat nicht schwer, zu sehen, daß die Werke Rafaels, Michelangelos, Correggios und ihrer berühmtesten Zeitgenossen ihren Hauptreiz der Phantasie verdanken

und daß die Nachahmung des Modells bei ihnen nebensächlich oder sogar vollständig untergeordnet ist. Die Carracci, die unleugbar sehr kluge, sehr geschickte und kunstsinnige Menschen waren, sagten sich eines Tages, sie müßten ihrerseits nachholen, was ihre berühmten Vorgänger vernachlässigt oder vielmehr verschmäht hatten; dieses Verschmähen erschien ihnen vielleicht als eine Ohnmacht, alle die verschiedenen Vorzüge in ihren Werken zu vereinigen, die ihnen, den Carracci, unumgängliche Bestandteile der Kunst zu sein schienen. Sie machten Schulen auf; bei ihnen fangen die Schulen an, wie man sie heute auffaßt. Sie setzen das beharrliche Studium des lebenden Modells an Stelle der Beschäftigung mit allen Gebieten der Kunst, von der jenes nur ein Teil ist.

Die Carracci schmeichelten sich zweifellos, sie würden, ohne die breite und tiefe Empfindung der Komposition zu verlieren, ihre Bilder mit besser wiedergegebenen Einzelheiten beleben und so die großen Meister, die ihnen vorhergegangen waren, überflügeln. In kurzer Zeit führten sie ihre Schüler zu einer allerdings realistischeren Wiedergabe, welche die Aufmerksamkeit von den wesentlicheren Teilen des Bildes, das doch vor allem in der Absicht, der Phantasie zu gefallen, geschaffen war, ablenkten. Die Künstler hielten es für das Mittel, die Vollendung zu erreichen, wenn sie aus ihren Bildern eine Sammlung von treu nachgemalten Stücken machten . . .

David ist eine merkwürdige Mischung von Realismus und Idealeem.

Die Vanloo kopierten nicht mehr das Modell: Obgleich die Trivialität ihrer Formen auf die niedrigste Stufe gesunken war, so schöpften sie alles aus ihrem Gedächtnis und der Handwerksgeschicklichkeit. Diese Kunst genügte für den Augenblick. Die gekünstelte Anmut, die kraftlosen Formen ohne jeden natürlichen Akzent genügte für solche Bilder, die ohne jede Originalität der Erfindung, ohne jede Spur der naiven Grazie, welche den Werken der primitiven Schulen ihren dauernden Wert verleihen, alle nach einer Schablone gemacht waren.

David gab sich zuerst dieser Manier hin; es war die der Schule, aus der er hervorging. Ohne besondere Originalität, aber mit einem klaren Verstand begabt, war er gerade in dem Moment geboren, als diese Schule ihrem Ende entgegenging und als, dank den mittelmäßigen Genies eines Mengs und Winckelmanns, eine oft etwas unüberlegte Bewunderung der Antike aufkam. In einem glücklichen Augenblicke wurde er sich über die Schwächlichkeit und Schlaffheit der schmähhlichen Produktionen seiner Zeit klar. Die philosophischen Ideen, die zu gleicher Zeit um sich griffen, die Ideen von der Größe und Freiheit des Volkes, mischten sich zweifellos in den Ekel, den er für die Schule, aus der er hervorgegangen war, empfand. Dieser Widerwille, der sein Genie ehrt und der sein größter Ruhmestitel ist, führte

ihn zum Studium der Antike. Er schloß sich, sozusagen mit dem Laocoon, dem Antinous, den Fechtern, mit solchen männlichen Schöpfungen des antiken Genies, ein. Er hatte den Mut, sich ein neues Talent zu schaffen, darin dem unsterblichen Gluck ähnlich, der in vorgerücktem Alter auf seine italienische Manier verzichtete und sich in reineren und naiveren Quellen verjüngte. Er wurde der Vater der ganzen modernen Schule in Malerei und Plastik. Er reformierte sogar die Architektur, ja sogar die Möbel für den täglichen Gebrauch. Er setze Herkulanum und Pompeji an die Stelle des Bastard- und Pompadourstiles und seine Prinzipien hatten eine solche Macht über die Gemüter, daß seine Schule ihm gleichkam und Schüler hervorbrachte, von denen einige ihm ebenbürtig sind. Er herrscht in gewisser Beziehung heute noch und trotz gewisser Umwandlungen, die der Geschmack seitdem durchgemacht hat, ist es doch klar, daß alles noch von ihm und seinen Prinzipien ausgeht. Aber welches waren seine Prinzipien und bis zu welchem Grade hat er sich an sie gehalten und blieb er ihnen treu? Die Antike war sicherlich die Basis, der Grundstein seines Gebäudes. Die Einfachheit, die Majestät der Antike, das Maßvolle der Komposition, der Gewänder, das er noch weiter trieb als Poussin, aber in der Nachahmung der Teile usw.

David hat die Plastik gewissermaßen immobili-

siert, denn sein Einfluß beherrschte diese Kunst ebenso wie die Malerei.

\*

Welch merkwürdiger Zufall hat es gefügt, daß gerade das Volk, welches immer für das leichtfertigste und frivolste der ganzen Welt gegolten hat und noch gilt, die ernsteste Literatur besitzt? Sogar die Alten, die für alle Schöpfungen der Phantasie Regeln aufgestellt haben, bieten kein Beispiel für ein so stark ausgeprägtes Ordnungsgefühl. Es liegt eine gewisse Zusammenhanglosigkeit in den Werken der allerschönsten Genies des Altertums; sie schweifen gern ab. Da sie jedes Recht auf unsern Respekt haben, so lassen wir ihnen ihre Sprünge durchgehen. Gegen unsere Talente sind wir nicht so nachsichtig. Ein Buch, das als Ganzes schlecht ist, kann sich durch die Schönheit der Details, selbst durch die geistvolle Konzeption des Werkes selbst, nicht halten. Wir verlangen, daß alle Teile, geistvoll oder nicht, in einem gewissen Maße zum Zusammenhange des Ganzen beitragen und außerdem, daß in einem gut geordneten und logisch geführten Werke die Details die Grundideen nicht stören. Wenn ein Theaterstück das Publikum in das Theater zog, so hatte der Autor seine Aufgabe erst zur Hälfte gelöst; das Stück mußte, wie man sagte, die Lektüre bestehen.

Shakespeare kümmerte sich vermutlich recht wenig um diesen zweiten Teil seiner Verpflichtung

gegen das Publikum. Wenn er in der Vorstellung den beabsichtigten Eindruck erzielt hatte, wenn vor allem die Galerie zufrieden war, so kümmerte er sich wahrscheinlich nicht mehr um die Meinung der Puristen. Erstens konnte die große Majorität seines Publikums nicht lesen, und wenn es auch hätte lesen können, so hätte es wohl keine Lust dazu gehabt, da es sich aus jungen Stutzern vom Hofe, die sich mehr mit ihren Vergnügungen als mit Literatur beschäftigten, oder aus Fischhändlern, die wenig aufgelegt waren, literarische Schönheiten auszulesen, zusammensetzte.

Wer weiß, was aus dem Manuskript wurde, aus dem Canevas, auf den der Autor sein Werk gestickt hatte, dessen Stücke unter die Schauspieler verteilt wurden, damit sie ihre Rollen lernten und dann schließlich von einem Hungerleider von Buchdrucker gesammelt wurden, der sie nach seinem Belieben zurecht machte und ihre Lücken ergänzte? Sollte man nicht glauben, daß solche Stücke voll Phantastik — ich spreche von denen, die Shakespeare „Komödien“ betitelt — oder solche, bald schauerlichen, bald grotesken Dramen, wo Helden und Diener auf gleichem Fuße stehen und dieselbe Sprache sprechen, deren Handlung an zwanzig Orten auf einmal spielt und einen unbegrenzten Zeitraum umfaßt; sollte man nicht glauben, sage ich, daß solche Werke mit ihren Schönheiten und Fehlern nur unreifen jungen Leuten gefallen und

eine mehr frivole als überlegte Nation fesseln können?

Ich für meinen Teil glaube, daß der Geschmack, daß die Geistesrichtung einer Nation in merkwürdiger Weise von der der berühmten Männer abhängt, die in ihr zuerst geschrieben oder gemalt oder irgend welche Werke geschaffen haben.

Wenn Shakespeare, statt in Stratford on Avon in Gonesse und in einer Epoche unserer Geschichte, in der man weder Rabelais, noch Montaigne, noch Malherbe noch besonders Corneille gehabt hätte, geboren worden wäre, so hätte man in unserem Lande nicht nur ein anderes Theater (man denke an Calderon in Spanien), sondern auch eine andere Literatur sich entwickeln sehen. Daß der englische Charakter solchen Werken etwas von seiner Rauheit mitgeteilt hat, will ich gern glauben. Was die sogenannte Barbarei anbetrifft, die die Engländer in gewissen Epochen ihrer Geschichte gezeigt haben und die man für eine der Ursachen ausgibt, die Shakespeare dazu geführt haben sollen, zuviel Blut auf dem Theater vergießen zu lassen, so glaube ich, wenn ich unsere Annalen recht studiere, daß wir unsern Nachbarn, den Engländern, was die Grausamkeit anbelangt, nicht viel schuldig blieben und daß die Tragödien, die namentlich auf die Regierung der Valois einen so düstern Schatten geworfen haben, uns keine Erziehung hätten geben können, die geeignet

gewesen wäre, unsere Sitten und unsere Literatur zu mildern.

Weil sie die Mordtaten von unserem Theater, das erst in einer milderen Zeit zu blühen begann, verbannt hat, deswegen ist unsere Nation nicht humaner in ihrer Geschichte als die englische Nation. Erst jüngst vergangene Epochen schrecklichen Angedenkens haben bewiesen, daß unter den zivilisierten Menschen immer noch der Barbar und selbst der Wilde leben und daß die Heiterkeit in den Werken des Geistes mit ziemlich grausamen Sitten Hand in Hand gehen kann. Der soziale Geist der vielleicht in unserer französischen Natur stärker entwickelt ist, hat dazu beitragen können, unsere Literatur mehr zu glätten; aber es ist noch wahrscheinlicher, daß die Meisterwerke unserer großen Männer zur rechten Zeit kamen, um die bizarren oder burlesken Versuche der vorhergehenden Epochen in Verruf zu bringen und den Geistern den Respekt vor gewissen ewigen Regeln des Geschmacks und des Anstandes einzuflößen, die ebenso sehr für jede wahre Geselligkeit als für die Geisterwerke passen. Man sagt uns oft, daß Molière nur bei uns erscheinen konnte; das glaube ich schon, da er der Erbe von Rabelais war, um von den andern zu schweigen.

\*

Ich habe mir die Ausstellung auf dem Boulevard angesehen. Die Duprés, die Rousseaus haben mich

entzückt. Nicht ein Decamps hat mir gefallen. Das ist greisenhaft; hart und schlaff, faserig; immer noch Phantasie, aber gar keine Zeichnung. Es ist nichts unangenehmer als dieses hartnäckige Fertigmachen auf so schwacher Zeichnung. Es ist gelb wie altes Elfenbein und die Schatten schwarz.

\*

— Ich lese ein Leben Lionardo da Vincis von Clément.

Der Autor spricht von den verschiedenen Darstellungen des Abendmahls durch die berühmten Maler, die vor Lionardo lebten: das Abendmahl von Giotto, das von Ghirlandajo . . . Die ersten Kompositionen sind steif. Die Personen sprechen weder durch ihren Ausdruck, noch durch ihre Bewegung usw. Bei dem einen der Meister sind sie jünger, bei dem andern älter, tragen aber wenig zur Handlung bei, die nichts von der mächtigen Einheit und der erstaunlichen Mannigfaltigkeit hat, die Lionardo in sein Meisterwerk legen sollte. Wenn man sich in die Zeit zurückversetzt, in der dieses Werk ausgeführt wurde, so kann man nur staunen über den ungeheuren Fortschritt, den Lionardo seine Kunst machen ließ. Fast der Zeitgenosse von Ghirlandajo, Mitschüler von Lorenzo di Credi und Perugino, den er im Atelier Verrocchios getroffen hatte, bricht er mit einem Schlage mit der traditionellen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts. Er gelangt ohne

Irrtümer, ohne nachzulassen, ohne Übertreibungen, und wie mit einem Schritte zu einem verständigen und kunstvollen Naturalismus, der gleich weit von sklavischer Nachahmung, wie von leerem und chimerischem Idealismus entfernt ist. Wie merkwürdig! Der methodischste aller Menschen, der sich von den Meistern seiner Zeit am meisten mit der Technik beschäftigt, der sie mit einer solchen Genauigkeit lehrte, daß die Werke seiner besten Schüler alle Tage mit seinen eigenen verwechselt werden, dieser Mann, dessen Manier so charakterisiert ist, hat keine Rhetorik. Stets aufmerksam die Natur studierend, sie unaufhörlich zu Rate ziehend, kopiert er niemals sich selbst. Der kunstvollste Meister ist auch der naivste, und seine beiden Nebenbuhler Michelangelo und Rafael sind weit entfernt, dieses Lob in solchem Maße zu verdienen.

\*

Ich muß an die Andromeda von Rubens denken, die ich vor langer Zeit gesehen habe. Ich kenne übrigens zwei, eine in Marseille bei Pellico, die andere bei Hilaire Ledru in Paris, beide sehr schön in der Farbe. Aber sie bringen mich auf einen der Fehler von Rubens. Er malt alles wie im Atelier und seine Figuren sind nicht durch verschiedene Effekte modifiziert, und den Szenen, die er zu malen hat, angepaßt. Daher diese Einförmigkeit der Pläne. Alle seine Figuren erscheinen wie Modelle auf dem

Podium, von demselben Lichte beleuchtet und in derselben Entfernung vom Beschauer. Veronese ist darin ganz anders.

\*

Ich schulde Dumas und Balzac eine Anerkennung. In der Schilderung der Gewissensbisse seines Postmeisters (im letzten Teil von Ursule Mirouet) kommen Züge von großer Wahrheit vor. Ich schreibe das in Champrosay nach dem Tode der Mutter Bertin. Die Aufregung, die ich bei einem ihrer Erben bemerkte, erinnerte mich an den Balzacschen Mirouet und ließ mich mehr als jemals den Vorteil des Ehrlichseins erkennen: er besteht im Frieden der Seele; noch stärker als selbst dieses Bedürfnis nach Seelenfrieden wirkt auf einen edlen Geist aber die Notwendigkeit, sich nicht durch geschäftliche Niedrigkeiten herunterzusetzen. Diese Empfindungen erinnerten mich nämlich an eine Stelle aus Voltaire, die ich kürzlich gelesen habe: wenn ein Buch uns ehren- und tugendhafte Empfindungen einflößt, so ist das Buch gut usw.

Man müßte das indessen einschränken. Das Buch von Balzac ist in vielen Stücken falsch und insofern schlecht: es ist gut durch die wahre Schilderung dieser groben Natur, die, obgleich ganz ohne angeborene Zartheit, die Last der Gewissensbisse nicht ertragen kann.

Auch Dumas hat mir mit seinen Memoiren des Horaz gefallen. Es ist eine glückliche Idee,

und das wenige, was ich davon gelesen habe, schien mir fein und eigenartig behandelt.

1862.

Augerville. — Man darf nicht ungerecht gegen unsere Nation sein: Sie hat in unseren Tagen in der Kunst ein Phänomen hervorgebracht, das beispiellos dasteht.

Nach den Wundern der Renaissance, in der besonders die französische Plastik der italienischen gleichkam, ja sie vielleicht noch übertraf, war die französische Kunst, auch darin dem Beispiel Italiens folgend, in Verfall geraten. Die Herrschaft der Carracci brachte für Italien wie für Frankreich eine Reihe von entarteten Schulen, deren letztes Wort die Vanloo waren. Unserem Lande war es vorbehalten, den Sinn für das Einfache und Schöne wieder zu erwecken. Die Werke unserer Philosophen hatten das Gefühl für die Natur und das Studium der Antike wachgerufen. David faßte in seinen Malereien dieses doppelte Resultat zusammen. Man kann sich schwer vorstellen, was aus einer für die Epoche, in der sie sich ereignete, so kühnen Neuerung in seinen Händen geworden wäre, wenn er die außerordentliche Begabung eines Michelangelo oder Rafael besessen hätte.

Immerhin war sie inmitten der Revolution der Ideen und der Politik von ungeheurer Tragweite. Große Künstler setzten David fort, und als diese

Erbschaft in weniger geschickte Hände gefallen war, und an der Mattigkeit zu kranken schien, an der die besten Schulen zugrunde gingen, da trat eine zweite Erneuerung ein; die an Fruchtbarkeit der Ideen, die sie aufrührte, der von David ausgegangenen gleicht, und stellte Gesichtspunkte auf, die in der Geschichte der Malerei neu waren. Nach Gros, der von David ausgegangen, aber in vieler Beziehung originell war, eröffneten Prud'hon, der den Adel der Antike mit der Grazie Lionardos und Correggios verband, Géricault mehr romantisch und an Kraft den Florentinern ähnelnd, unbeschränkte Horizonte, und wiesen allem Neuem seine Bahn.

1863.

— Es ist die erste Pflicht eines Bildes, ein Fest für die Augen zu sein. Ich will damit nicht sagen, daß es nichts vorzustellen brauche; es ist wie mit den schönen Versen... aller Verstand der Welt kann sie nicht davor bewahren, schlecht zu sein, wenn sie das Ohr beleidigen. Man sagt: Gehör haben. Nicht jedes Auge ist fähig, die Schönheiten der Malerei zu würdigen. Viele sehen falsch oder schlecht; sie sehen die Objekte, aber nicht ihren Reiz.