



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## Universitätsbibliothek Paderborn

**Mein Tagebuch**

**Delacroix, Eugène**

**Berlin, 1913**

1853.

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

## Abschluß mit Bonnet.

Die Wiederholung des Apolloplafonds . 1000 Fr.

## Abschluß mit dem Grafen von Geloës.

Daniel in der Löwengrube <sup>1)</sup> . . . . .	1000 „
Porträt von G. Bruyas . . . . .	1000 „
Porträt von Talma . . . . .	1500 „

1853.

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

\*

<sup>1)</sup> Das Bild wurde 1877 für 17500 Fr. verkauft.

Den Parteigängern der Form und des Konturs. Die Bildhauer sind euch über . . . Indem sie die Form feststellen, erfüllen sie alle Bedingungen ihrer Kunst. Sie suchen in gleicher Weise wie die Parteigänger des Konturs, den Adel der Formen und der Anordnung. Ihr modelliert nicht, da ihr das Helldunkel verkennt, das nur von der Richtigkeit der Beziehungen zwischen Licht und Schatten lebt. Mit euren schieferfarbenen Himmeln, mit eurem glanz- und wirkungslosen Fleisch könnt ihr den Eindruck des Hervortretens nicht erzielen. Was die Farbe anbelangt, die ein Bestandteil der Malerei ist, so tut ihr, als ob ihr sie verachtet, und man kann sich denken warum . . .

\*

Etwas, wovon man beim Erscheinen Rossinis keine Ahnung hatte und was man in keiner der vielen Kritiken erwähnt findet, das ist das Romantische, das er im hohen Maße besitzt. Er bricht mit den alten Formeln, die bis auf ihn in der Kunst geherrscht. Nur bei ihm trifft man die pathetischen Introduktionen, die oft sehr schnell vorübergehenden Passagen, die für die Seele eine ganze Situation in sich fassen und außerhalb aller Konvention sind.

Es ist sogar ein Teil und sogar der einzige seines Talentes, der vor Nachahmung sicher ist. Er ist kein Kolorist á la Rubens. Ich spreche immer noch von den rätselhaften Passagen. In dem Übrigen

ist er roher oder banaler, und darin ähnelt er dem Vlamen. Aber überall die italienische Grazie und sogar im Übermaße.

\*

Ziemlich früh ausgegangen um die Künstler aufzusuchen, die mich um meinen Besuch gebeten hatten. Was für traurige Wunden, was für unheilbare Gehirnkrankheiten! Ich hatte nur eine Belohnung, aber diese war vollkommen. Ich sah ein wirkliches Meisterwerk: das ist das Porträt, das Rodakowski nach seiner Mutter gemalt hat<sup>1)</sup>, dieses Werk bestätigt das Vorhergehende, das mich in der Ausstellung so frappiert hatte.

\*

Um ein Bild zu vollenden, muß man es immer etwas verderben. Die letzten Striche, die die Harmonie zwischen den einzelnen Teilen herzustellen bestimmt sind, zerstören die Frische. Um vor dem Publikum zu erscheinen, muß man die glücklichen Nachlässigkeiten ablegen, die die Leidenschaft des Künstlers sind. Ich vergleiche diese mörderischen Retuschen mit jenen banalen Ritornellen, mit denen alle Arien schließen, und den unbedeutenden Zwischensätzen, die der Musiker zwischen die interessanten Partien seines Werkes setzen muß, um von einem Motiv zum andern überzuleiten, oder sie

<sup>1)</sup> Polnischer Maler geb. zu Lemberg. Schüler von Cogniet.

zur Geltung zu bringen. Dennoch sind die Retuschen nicht ganz so unheilvoll für das Bild, wie man glauben könnte, wenn das Bild gut gedacht und mit Empfindung ausgeführt ist. Die Zeit löscht die Pinselzüge aus, die ersten ebenso wie die letzten, und gibt dem Werke eine definitive Haltung.

\*

Ich habe heute die Bilder von Courbet angesehen. Ich war erstaunt über die Kraft und die Plastik seines Hauptbildes<sup>1)</sup>. Aber was für ein Bild. Was für ein Gegenstand! Daß die Formen so gewöhnlich sind, würde nichts schaden. Das Niederträchtige sind die törichten und gemeinen Einfälle und wenn dieser Einfall, wie er nun einmal ist, wenigstens verständlich wäre. Was sollen diese beiden Figuren? Eine dicke Bürgersfrau, von hinten gesehen und ganz nackt bis auf einen nachlässig gemalten Fetzen, der den unteren Teil des Gesäßes bedeckt, steigt aus einer kleinen Wasserfläche, die nicht einmal tief genug für ein Fußbad wäre. Sie macht eine Bewegung, die nichts ausdrückt, und eine andere Frau, von der man annimmt, daß sie ihre Dienerin ist, sitzt auf der Erde, damit beschäftigt, sich Schuh und Strümpfe auszuziehen. Es existiert zwischen diesen beiden Figuren keine Be-

<sup>1)</sup> „Demoiselles de village“, die beiden badenden Frauen von Courbet, war im Salon des Jahres 1853 ausgestellt.

ziehung, die man verstehen kann. Die Landschaft ist von außerordentlicher Kraft, aber nichts anderes, als eine Studie, die man da bei seinem Bilde sieht, ins Große übertragen. Die Figuren sind dann später hineingemalt und ohne jedes Band mit ihrer Umgebung. Das schließt sich an die Frage des Zusammenhanges der Nebendinge mit dem Hauptobjekt an, der bei den meisten großen Malern fehlt. Das ist übrigens nicht Courbets größter Fehler.

Es ist da auch eine schlafende Spinnerin, die dieselben Eigenschaften, dieselbe Kraft, dieselbe genaue Wiedergabe aufweist... Das Rad, der Rocken wundervoll; das Kleid, der Sessel schwerfällig und ohne Anmut. Die beiden Ringer zeigen Mangel an Handlung und bestätigen die Ohnmacht der Erfindung. Der Hintergrund tötet die Figuren, man müßte ringsherum 3 Fuß abschneiden.

Rossini! Mozart! Ihr begnadeten Genies aller Künste, die ihr aus den Dingen nur das nehmt, was man dem Geiste zeigen soll! Was würdet ihr vor diesen Bildern sagen? Semiramis!... Einzug der Priester bei der Krönung des Ninias!

\*

Vormittags war Millet bei mir... Er spricht von Michelangelo und der Bibel, die, wie er sagt, das einzige Buch ist, das er liest. Das erklärt die etwas anspruchsvolle Haltung seiner Bauern. Übrigens ist er selbst Bauer und rühmt sich dessen. Er

gehört so recht zu der Pleiade oder zu der Rotte der bärtigen Künstler, die die Revolution von 1848 machten oder ihr zujauchzten, sichtlich im Glauben, es würde nun wie eine Gleichheit der Güter auch eine Gleichheit des Talentes geben. Millet scheint mir allerdings als Mensch über diesem Niveau zu stehen, und in der kleinen Anzahl von ziemlich gleichartigen Werken, die ich von ihm sehen konnte, findet sich ein tiefes aber anspruchsvolles Empfinden, das mit einer trockenen oder wirren Malerei ringt.

\*

Bei der Fürstin Marcellini. Frau Potocka war da und sah recht vorteilhaft aus. Ich ging mit Grzymala nach Hause. Wir sprachen von Chopin. Er erzählte mir, daß seine Improvisationen viel kühner waren als seine ausgeführten Kompositionen. Es verhielt sich damit jedenfalls wie mit der Studie zu einem Bilde, verglichen mit dem fertigen Bilde. Nein, man verdirbt das Bild nicht, indem man es fertig macht! Vielleicht bietet sich in einem vollendeten Werke weniger Spielraum für die Phantasie, als in einem angefangenen. Man hat andere Empfindungen vor einem Gebäude, das im Bau begriffen ist und an dem die Details fehlen, als vor demselben Gebäude, wenn es vollendet und mit allen Verzierungen dasteht. Ebenso ist es mit einer Ruine, die durch die fehlenden Teile etwas Frappanteres bekommt. Die Details sind verwischt und ver-

stümmelt. Das vollendete Gebäude schließt die Phantasie in einen Kreis ein und verbietet ihr, darüber hinauszugehen. Vielleicht gefällt der Entwurf eines Werkes nur darum so sehr, weil jeder ihn nach seinem Geschmack vollendet. Wenn Künstler, die mit einer sehr ausgesprochenen Empfindung begabt sind, ein schönes Werk ansehen oder sogar bewundern, so kritisieren sie es nicht nur in den Fehlern, die sich tatsächlich darin befinden, sondern in Bezug auf die Verschiedenheit der darin lebenden Empfindung mit ihrer eigenen. Als Correggio das berühmte „Anch' io son' pittore“ sagte, so wollte er damit sagen: „Das ist ein schönes Werk, aber ich hätte etwas hineingelegt, was nicht darin ist.“

Der Künstler verdirbt also das Bild nicht, indem er es vollendet, nur zeigt er sich, indem er der Auslegung die Tür verschließt, auf das Unbestimmte der Skizze verzichtet, mehr in seiner Persönlichkeit und zeigt die ganze Ausdehnung, aber auch die Grenzen seines Talentes.

\*

— Auf der Auktion von Decamps. Ich empfang einen tiefen Eindruck beim Anblick von mehreren Werken oder Skizzen von ihm, die mir von seinem Talente eine höhere Meinung gaben, als ich sie bisher hatte. Die Zeichnung mit Christus vor dem Gericht, der Hiob, der kleine wunderbare Fischzug, Landschaften usw. Der Josua mißfiel mir im ersten

Augenblick und als ich ihn in der Nähe ansah, war es ein wirres Gemenge und Andeutungen von kraftlosen und gewundenen Formen. In der Entfernung verstand ich, was die Schönheit dieses Bildes ausmacht. Die Verteilung der Gruppen und das Licht grenzt ans Erhabene.

\*

Abends in dem Trio von Mozart für Alto, Klavier und Klarinette fielen mir einige köstliche Passagen auf, der Rest schien mir monoton. Wenn ich sage, daß Werke wie dieses nur einige Momente des Vergnügens gewähren können, so verstehe ich darunter durchaus nicht, daß die Schuld immer an dem Werke liegen muß, und was Mozart anbetrifft, so bin ich überzeugt, daß sie an mir liegt. Zunächst sind einige Formen veraltet; von allen Musikern, die nach ihm gekommen sind, durchgekaut und verdorben. Das ist schon ein Umstand, der die Frische des Werkes beeinträchtigt. Man muß sich sogar wundern, daß einige Partien so köstlich geblieben sind, nach so langer Zeit (und die Zeit schreitet schnell für die Moden in der Kunst) und nach so viel guter oder schlechter Musik, die nach diesem bezaubernden Typ durchgepaust ist. Es gibt noch einen anderen Grund, warum eine Schöpfung von Mozart uns weniger durch jene jähe Neuheit ergreift, die wir heute bei Beethoven oder bei Weber finden. Zunächst, weil diese unserer Zeit angehören,

8\*

dann, weil sie nicht die Vollendung ihres großen Vorgängers besitzen. Es ist genau dieselbe Wirkung wie die, von der ich auf der vorhergehenden Seite sprach: Es ist die Wirkung der Skizze verglichen mit der des vollendeten Werkes, der Ruine eines Gebäudes oder seiner ersten Anfänge mit der des fertigen Gebäudes. Mozart ist durch seine vollendete Form allen überlegen. Weder bei ihm noch bei Racine erhalten die schönen Stellen durch die Nachbarschaft geschmackloser Züge oder verfehlter Wirkungen einen erhöhten Glanz. Was uns an diesen beiden Männern als ein Mangel erscheint, wird sie für ewig in den Augen der Menschheit heiligen und auf eine Höhe heben, die nur sehr selten erreicht wird.

Nach diesen Werken, oder, wenn man will, neben ihnen kommen die, welche tatsächlich bedeutende Nachlässigkeiten oder Fehler aufweisen, die sie vielleicht verunstalten, dem Eindruck aber im Verhältnis zu der mehr oder minder großen Schönheit der Gesamtwirkung nur wenig schaden. Rubens ist voll solcher Nachlässigkeiten oder Flüchtigkeiten.

Die herrliche „Geißelung“ in Antwerpen mit ihren lächerlichen Henkern; das Martyrium St. Petri in Köln, wo man denselben Fehler findet, nämlich die Hauptfigur wundervoll und alle anderen schlecht. Rossini gehört auch zu dieser Familie.

Auf die Zeit, in der ein Künstler neu ist — in der

man deshalb alles von ihm akzeptiert —, folgt die Zeit der Müdigkeit und Reaktion, in der man fast nur seine Fehler sieht, dann folgt die Zeit, wo die Entfernung die Schönheiten heiligt und den Zuschauer gleichgültig gegen die Unvollkommenheiten macht. So ging es mir mit „Semiramis“.

\*

Herr Chevandier erzählt mir unter andern Eigenheiten Decamps' zunächst, daß es ihm unmöglich ist, bei seinen Bildern nach Modell zu arbeiten, zweitens, und das scheint mir eine Folge dieser Veranlagung, wie ängstlich er ist, wenn er nach der Natur arbeitet. Die Phantasie muß vor dem Bilde völlig unabhängig sein. Das lebende Modell im Vergleich zu dem, welches man sich geschaffen und mit der übrigen Komposition in Harmonie gebracht hat, verwirrt den Geist und bringt in das Ensemble des Bildes ein fremdes Element hinein.

\*

Die Malerei kann nur dann wirken, wenn man der Wirkung das eine oder das andere opfert, nur kann ich nicht leiden, daß der Künstler uns das als Willkür empfinden läßt. Es gibt sehr schöne Werke, die in übertriebener Weise im Sinne der Wirkung gedacht sind, z. B. die von Rembrandt und bei uns von Decamps. Bei ihnen ist diese Übertreibung

natürlich und beleidigt uns nicht. Ich mache diese Bemerkung beim Anblick meines Porträts des Herrn Bruyas. Rembrandt hätte nur den Kopf gezeigt; die Hände wären kaum angedeutet gewesen, ebenso der Anzug. Ich brauche nicht zu sagen, daß ich die Methode, die alle Objekte je nach ihrer Wichtigkeit sehen läßt, vorziehe, da ich Rembrandt außerordentlich bewundere, aber ich fühle, daß ich ungeschickt sein würde, wenn ich solche Wirkungen versuchte. Darin nehme ich die Partei der Italiener. Paul Veronese ist das non plus ultra der gleichmäßig getreuen Wiedergabe. Rubens desgleichen, er hat vielleicht in den pathetischen Gegenständen diesen Vorzug vor dem glorreichen Paolo, daß er mit Hilfe gewisser Übertreibung die Aufmerksamkeit auf den Hauptgegenstand zu lenken und die Macht des Ausdrucks zu verstärken weiß. Dagegen liegt in dieser Manier etwas Künstliches, das ebenso stark und vielleicht noch mehr empfunden wird, als die Opfer bei Rembrandt und die Unbestimmtheit, in der er die unwichtigen Partien läßt.

Für meinen Geschmack sind weder der eine noch der andere vollkommen. Ich möchte — und ich glaube es oft zu treffen — daß das Opfer nicht zu merken und das Interesse nichtsdestoweniger in gehöriger Weise hervorgehoben sei. Das kann man, ich betone es nochmals, nur durch Opfer erreichen. Aber sie müssen unendlich viel zarter sein, als in Rembrandts Werken, um meiner Idee zu

entsprechen. Ich wüßte augenblicklich unter den großen Malern kein vollkommenes Muster dieser Vollendung, die ich verlange, zu nennen. Poussin hat sie niemals gesucht und begehrt sie nicht. Seine Figuren sind nebeneinandergestellt wie Bildsäulen. Sollte das von der Gewohnheit kommen, sich kleine Figürchen zu modellieren, um richtige Schatten zu bekommen? Ich weiß ihm hierfür weniger Dank, als wenn er eine Beziehung zwischen seine Figuren zu bringen versucht hätte und weniger auf die richtige Beobachtung der Wirkung gesehen hätte. Paul Veronese ist unendlich harmonischer (ich spreche hier nur von dem Effekt), aber das Interesse wird zersplittert. Übrigens verlangt die Natur seiner Komposition, die sehr oft Konversationen, episodische Gegenstände darstellen, weniger diese Konzentrierung des Interesses. Seine weniger figurenreichen Bilder wirken etwas banal und konventionell. Die Lichtverteilung ist bei ihm immer ungefähr dieselbe, und daran kann man bei ihm, wie bei Rubens und vielen anderen großen Meistern, eine übertriebene Wiederholung gewisser malerischer Züge bemerken. Dazu sind sie jedenfalls durch die Menge der Bestellungen geführt worden, sie waren viel mehr Handwerker, als wir glauben, und sie hielten sich auch dafür.

Die Maler des 16. Jahrhunderts malten Sättel, Fahnen, Schilde, wie die Glaser. Dieses Handwerk war mit dem des Malers vereinigt, wie es heutzutage mit dem des Anstreichers vereinigt ist.

Es ist der Ruhm der beiden großen französischen Maler Poussin und Lesueur, daß sie mit Erfolg aus dieser Banalität herauszukommen suchten.

In dieser Hinsicht erinnern sie nicht nur an die Naivität der primitiven Schulen von Flandern und Italien, welche die Freiheit des Ausdrucks durch keine technischen Formeln verderben, sondern sie eröffneten auch eine neue Bahn für die Zukunft. Wenn sie auch unmittelbar von Verfallsschulen gefolgt waren und die Herrschaft des Rezeptes, besonders des Rezeptes, nach Italien zu gehen und die zeitgenössischen Meister zu studieren, bald wieder den Aufschwung zum Studium des Wahren aufhielt, so ebnet doch die beiden großen Meister den modernen Schulen, die mit der Konvention gebrochen haben, die Wege. Wenn auch eben die Schulen, die nach ihnen kamen, den Schritten dieser großen Männer nicht genau gefolgt sind, so fanden sie doch wenigstens bei ihnen einen feurigen Protest gegen die Schulkonventionen und infolgedessen gegen den schlechten Geschmack. David, Gros, Prud'hon hatten, so verschieden ihre Manier auch ist, ihre Augen auf jene beiden Väter der französischen Kunst gerichtet. Mit einem Wort, sie predigten die Unabhängigkeit des Künstlers von den Traditionen, indem sie ihm mit dem Respekt vor dem, was an ihnen nützlich ist, auch den Mut lehrten, vor allem der eigenen Empfindung zu folgen.

Die Biographen Poussins — und ihre Zahl ist groß — haben in ihm nicht genug den Reformator gesehen. Der Wahnsinn, in dessen Mitte er groß geworden und gegen den er durch seine Werke protestierte, erstreckte sich auf das ganze Gebiet der Kunst, und überlebte Poussin trotz seiner langen Laufbahn. Die Schulen des Verfalls in Italien reichen den Schulen der Lebrun, Jouvenet, und noch weiter hinaus der Schule der Vanloo und was auf sie folgte die Hand. Lesueur und Poussin haben diesen wilden Strom nicht aufgehalten. Wie Poussin nach Italien kommt, findet er die Carracci und ihre Nachfolger auf dem Gipfel ihres Ruhmes und als höchste Richter in Sachen der Kunst . . . Für einen Künstler gab es ohne eine Reise nach Italien keine vollständige Ausbildung, was aber nicht heißen sollte, daß man ihn hinschickte, um die wirklichen Vorbilder, wie die Antike und die Meister des 16. Jahrhunderts zu studieren. Die Carracci und ihre Schüler hatten alle Autorität an sich gerissen, sie verteilten den Ruhm, d. h. sie priesen nur das, was ihnen ähnelte, und sie intrigierten mit dem ganzen Ansehen, das ihnen der Augenblick verlieh, gegen alles, was die vorgeschriebene Bahn zu verlassen suchte. Dominichino, der selbst aus dieser Schule hervorgegangen, aber durch die Ehrlichkeit seines Genies auf die Suche nach Wahrheit des Ausdrucks und der Wirkung gedrängt wurde, ward der Gegenstand des allgemeinen Hasses und der allgemeinen

Verfolgung. Man ging so weit, sein Leben zu bedrohen, und die wütende Eifersucht seiner Feinde zwang ihn, sich zu verstecken und fast zu verschwinden.

Dieser große Maler verband mit der wahren Bescheidenheit, die fast unzertrennlich von einem großen Talent ist, die Schüchternheit eines sanften und melancholischen Charakters. Wahrscheinlich trug die allgemeine Verschwörung dazu bei, sein Leben abzukürzen.

Mitten in diesen erbitterten Kampf der ganzen Welt gegen einen Mann, der sich nicht verteidigte, nicht einmal durch seine Werke, trat, noch als unbekannter Künstler und den Cliques fernstehend, Poussin . . .<sup>1)</sup>

Die Unabhängigkeit von jeder Konvention findet man in hohem Maße bei Poussin, in seinen Landschaften usw. Als gewissenhafter und zugleich poetischer Beobachter der Geschichte und der Bewegungen des menschlichen Herzens steht Poussin unter den Malern einzig da! . . .

\*

Bei Decamps, den ich in größter Unordnung in seinem Atelier traf. Er hat mir wundervolle Sachen gezeigt.

Es war da eine größere Wiederholung seines

---

<sup>1)</sup> Die Fortsetzung fehlt im Manuskript.

Hiob, die für das Ministerium bestimmt ist, ebenso schön wie der kleine, und wie ich glaube, weiter vorgeschritten. Er zeigte mir einen Samariter in der Herberge. Der Kranke wird in das Haus hineingetragen. Im Vordergrund führt man die Pferde weg, die den Kranken und seinen Wohltäter getragen haben. Die Leute des Hauses stecken den Kopf zum Fenster hinaus, kurz alle charakteristischen Einzelheiten.

Sonneneffekt immer derselbe und immer verführerisch. Diese beständige Ausdrucksfähigkeit bei solcher Eintönigkeit ist eines der großen Privilegien des Talentes.

Anderes angefangenes Bild in dieser Art: Italienisches Töpferinterieur.

Auf der Staffelei eine große „Flucht Loths“, mit der ich nicht so einverstanden bin. Dann eine kleine entzückende Skizze: „Der Tod Christi“, eine Unmasse Figuren, sehr stimmungsvoll.

Über alles aber geht mir heut sein „David auf der Flucht vor Saul“, der von einem verirrtten Parteigänger des letzteren in der Wildnis getroffen wird. Auf dem jenseitigen Ufer eines Wildbachs stehend, schmäht ihn der Mann, und wirft mit Steinen nach ihm. Die Landschaft, die Komposition wundervoll. Ich könnte es unmöglich so schön beschreiben, wie ich es in der Erinnerung habe.

\*

Champrosay. Morgens gegen 10 oder 11 Uhr machte ich einen Spaziergang zu den Holzschlägen, die man neuerdings längs den Mauern der Besitzungen von Quantinet und Minoret vorgenommen hat. Köstlicher Morgen. Ich kam zur Eiche von Antain, und erkannte sie nicht, so klein schien sie mir. Ich konnte neue Beobachtungen über die Wirkung unvollendeter Werke, Skizzen, Unter-malungen usw. machen, entsprechend denen, die ich früher aufgeschrieben habe. Ich finde, daß das Mißverhältnis in der Proportion eine ähnliche Wirkung tut. Die vollendeten Künstler setzen gerade wegen ihrer Vollendung weniger in Erstaunen. Sie haben keine Ungleichheiten, die einen fühlen lassen, wie vollkommen und proportioniert das Ganze ist. Als ich mich dem prächtigen Baume näherte, und unter seinen riesigen Ästen stehend nur einzelne Partien ohne ihre Beziehung zum Ganzen erblickte, da wurde ich von dieser Größe frappiert. Das veranlaßte mich zu dem Schluß, daß Michelangelo einen Teil der Wirkung, die seine Statuen hervorbringen, gewissen Mißverhältnissen oder unvollendeten Teilen verdankt, die den Eindruck der vollendeten Teile verstärken.

Seine Malerei scheint mir, soweit man sie nach den Kupferstichen beurteilen darf, diesen Fehler nicht in dem Grade aufzuweisen. Ich habe mir oft gesagt, daß er mehr Maler als Bildhauer war, wenn er selbst auch anders darüber dachte. In seiner

Plastik ging er nicht vor wie die Alten, d. h. mit Maßen. Es sieht immer aus, als hätte er einen idealen Kontur gezogen und ihn dann ausgefüllt, wie es der Maler tut. Man möchte sagen, daß sich ihm seine Figur oder Gruppe nur unter einer Ansicht darstellt. Da haben wir den Maler. Daher, wenn man die Ansicht wechselt, verrenkte Gliedmaßen, unrichtige Flächen, kurz lauter Fehler, die man bei der Antike nicht findet.

Die Antike überrascht niemals, ist niemals riesenhaft oder übertrieben.

Man steht mit diesen wundervollen Schöpfungen wie auf gleichem Fuße. Erst die Reflexion macht sie groß und stellt sie auf ihre unvergleichliche Höhe. Michelangelo erfüllt uns mit Staunen und versetzt unsere Seele in eine gewisse Verwirrung, die eine Art Bewunderung ist. Aber bald merkt man störende Ungleichheiten, die von zu hastiger Arbeit herrühren, sei es nun infolge des Ungestüms, mit welchem der Künstler an sein Werk herangegangen ist, sei es infolge der Ermüdung, die ihn am Ende einer unmöglich zu beendenden Arbeit befallen mußte. Die letztere Ursache ist oft unleugbar vorhanden. Selbst wenn uns die Biographen nicht sagten, daß er stets zum Schlusse die Lust verlor, so sieht man doch an unfertig gelassenen Teilen, an Füßen, die im Sockel stecken und wo das Material fehlt, daß der wunde Punkt des Werkes vielmehr in der Art der Konzeption und Ausführung liegt.

als in dem ewig Unbefriedigtsein eines Genies, das das Höchste erreichen könnte und stehenbleibt, ohne den letzten Schritt tun zu wollen. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß seine Konzeption unbestimmt war, und daß er für die Entwicklung seiner Idee zu sehr auf die Eingebung des Augenblicks rechnete, und wenn er oft entmutigt stehenblieb, so liegt das daran, daß er tatsächlich nicht mehr geben konnte.

\*

Beim Frühstück las ich den Artikel von Peisse, der den Salon im großen bespricht und die augenblickliche Tendenz der Kunst sucht. Er findet sie sehr richtig im Malerischen, das er für eine untergeordnetere Richtung hält. Ich gebe das zu, wenn nur davon die Rede ist, durch eine Anordnung von Linien und Farben den Augen zu gefallen; das kann eine Arabeske ebensogut. Aber wenn man mit einer Komposition, die schon durch die Wahl des Gegenstandes interessiert, eine Linienverteilung, die die Wirkung verstärkt, ein Helldunkel, das die Phantasie ergreift, eine den Charakteren angemessene Farbe verbindet, so hat man ein schwierigeres Problem gelöst und ist, ich sage es nochmals, ein größerer Künstler.

Es ist dasselbe, wie wenn man zu einer Einzelstimme eine Harmonie hinzufügte. Er nennt diese Tendenz, von der er spricht, musikalisch und ver-

urteilt sie. Ich finde sie so lobenswert wie jede andere.

Sein Freund Chenavard hat ihm seine Prinzipien über Kunst beigebracht. Dieser hält die Musik für eine untergeordnete Kunst. Er hat den richtigen französischen Geist, der Ideen braucht, die man mit Worten ausdrücken kann; diejenigen, denen gegenüber die Sprache ohnmächtig ist, verweist er aus dem Gebiete der Kunst. Selbst wenn man zugibt, daß die Zeichnung alles ist, so ist es doch klar, daß sie sich nicht auf die reine und einfache Form beschränkt. Der gerühmte Kontur kann grob oder anmutig sein, er wird bald mehr, bald weniger wirken, je nachdem er von Rafael oder Chenavard gemacht ist. Gibt es etwas Vageres und Unerklärlicheres als diese Wirkung? Soll man denn eine Stufenleiter der Empfindungen aufstellen? Das tut der gelehrte und leider zu kalte Chenavard... In die erste Reihe stellt er die Literatur, dann kommt die Malerei und ganz zuletzt die Musik. Das könnte vielleicht richtig sein, wenn eine von ihnen die anderen enthalten oder sie ersetzen könnte. Aber von einem Bilde oder einer Symphonie, die man mit Worten beschreiben soll, wird man vielleicht eine allgemeine Idee geben, worunter sich der Leser vorstellen kann was er will, aber doch keine genaue Anschauung. Was für die Augen gemacht ist, muß geschehen, was für die Ohren gemacht ist, gehört werden. Was geschrieben worden

ist, um vorgetragen zu werden, wird sogar im Munde eines Redners mehr Wirkung tun, als wenn es einfach vorgelesen wird. Ein großer Schauspieler wird ein Stück sozusagen durch seinen Akzent umformen. Ich schließe.

\*

Champrosay. Pierret und Riesener besuchten mich für einen Tag. Nach Tisch besichtigten sie die Photographien, die ich der Aufmerksamkeit Durieus verdanke. Ich ließ sie das Experiment machen, das ich selbst, ohne daran zu denken, zwei Tage vorher gemacht hatte. Nachdem sie nämlich diese Photographien, die Aktmodelle darstellten, von denen einige sehr kümmerlich waren und wenig erfreulich wirkten, geprüft hatten, legte ich ihnen die Stiche von Marcanton vor. Wir empfanden Widerwillen und fast Ekel für ihre Unrichtigkeit, das Manirierte, den Mangel an Natur, trotz dem Vorzuge des Stils, dem einzigen, den man bewundern kann, den wir in diesem Augenblick aber nicht mehr bewunderten. Wenn ein genialer Mensch die Photographie benützte, wie man sie benutzen soll, so würde er auf eine unvergleichlich hohe Stufe gelangen. Wenn man diese Stiche sieht, die für die Meisterwerke der italienischen Schule gelten, die alle Maler bis zum Überdruß bewundert haben, so versteht man die Richtigkeit des Ausspruches von Poussin: „Rafael ist ein Esel im Vergleich mit den Alten.“ Bis jetzt hat uns diese Kunst mit der

Maschine nur einen abscheulichen Dienst geleistet, sie verleidet uns die Meisterwerke, ohne uns völlig zu befriedigen.

\*

Paris. Morgens im Salon. Ich bemerke nicht viel Außergewöhnliches. Der kleine reizende Meissonier. Junger Mann beim Frühstück. — Das Porträt von Rodakowski. Es ist so schön, wie nur irgend etwas.

\*

Nach der Arbeit war ich im Salon, um die Bilder für die Verteilung der Medaillen zu prüfen. Die Art und Weise, sie zu verteilen, erscheint mir vollständig verfehlt. Alle, die wie ich mit dieser Wahl betraut sind, werden denselben Übelstand empfunden haben. Es passiert fast stets, daß der Maler, der eine dritte, zweite oder erste Medaille zu verdienen scheint, sie schon besitzt.

Da ist z. B. ein Mann, der schon die zweite erhalten hat. Soll man ihm nun die erste geben, weil man ihm die zweite, die er verdient, nicht mehr geben kann? So geschieht es, daß ein Künstler selten für dasjenige von seinen Werken, das es am meisten verdient, eine Auszeichnung erhält. Gerade, wenn er ein Meisterwerk geschaffen hat, kann man ihm nichts mehr bieten, um ihn zu belohnen oder zu ermutigen. Wer zweimal etwas gut macht, hat mehr Verdienst, als wer nur einmal etwas gut macht.

Wenn die Frauen die Medaillen zu verteilen hätten, würden sie gewiß dieser Meinung sein. Fräulein Rosa Bonheur hat dieses Jahr mehr geleistet, als in allen vorhergehenden. Man ist darauf beschränkt, sie mit leeren Worten zu ermutigen. Herr Rodakowski, der dieses Jahr ein Meisterwerk geschaffen hat, muß sich mit der Medaille trösten, die er im letzten Jahre für ein minderwertiges Werk erhalten hat. Herr Ziem mit seiner Ansicht von Venedig hält sich auf der Höhe seiner Bilder vom vorigen Jahre, aber es ist der Jury untersagt, ihm ihre Befriedigung zu bezeigen. Dann ist hier eine Verkündigung von Herrn Jalabert, die ein Bild für die zweite Medaille ist. Da sie Herr Jalabert schon hat, soll man ihm da die erste geben, die eine zu große Auszeichnung für sein diesjähriges Bild wäre? Wenn man gerecht ist und dem Statut folgt, so wird man ihm gar nichts geben, und doch hat er etwas verdient. Soll man die Künstler, die den Salon beschicken, so behandeln, wie es mit den Zöglingen in kleinen Pensionen geschieht, in welchen der Lehrer, noch mehr um die Eltern, als um die Schüler zu ermutigen, aller Welt Preise gibt. Wenn es der Zweck der Auszeichnungen ist, sich an alles zu wenden, was in einer Ausstellung von Wert ist, so muß man alles auszeichnen, was über das Niveau hervorragt, aber im richtigen Verhältnis zu den Vorzügen des Werkes; und wenn der Künstler in seinem Werke den Grad von Talent zeigt, der ihm die dritte, zweite oder erste

Medaille zuerteilt, so ist es gerecht, daß er sie bekommt und wenn er sie auch schon erhalten hätte. Das wäre ein gutes Mittel, den Wetteifer anzu-spornen und in jedem Falle Auszeichnungen zu geben, so daß jeder Mann, der mit einer gehörigen Portion Talent begabt ist, sich schmeicheln kann, auch seinerseits eine Auszeichnung zu bekommen.

\*

Ein Wörterbuch der Künste und der Malerei schreiben. Bequemer Gegenstand. Getrennte Arbeit für jeden Artikel.

\*

Autoritäten. — Für die großen Talente eine Gefahr, für die mittelmäßigen ein Hauptteil ihres Talentes. Sie sind das Gängelband, das am Anfange der Laufbahn allen gehen hilft, aber sie hinterlassen bei allen unauslöschliche Male.

Leute, wie Ingres, kommen überhaupt nicht mehr von ihnen los. Sie machen nicht einen Schritt, ohne sie anzurufen. Sie sind wie Leute, die ihr ganzes Leben Brei essen usw.

\*

Über die Benutzung des Modells. — Naivität und Kraft in der Einfachheit soll man durch den Gebrauch des Modells und der Natur im allgemeinen erreichen. In den meisten Bildern, in denen das

Modell eine große Rolle spielt, ist davon wenig zu merken. Es zieht alles an sich und vom Maler bleibt nichts übrig. Einem sehr erfahrenen und intelligenten Manne wird die Arbeit nach Modell dazu dienen, die Details, die der Maler, der aus dem Kopfe arbeitet, aus Furcht, etwas Wichtiges auszulassen, zu sehr häuft, und die ihn daran hindern, die wirklich charakteristischen Details in das richtige Licht zu setzen, zu unterdrücken. Die Schatten z. B. sind bei einer Malerei ohne Modell immer zu detailliert, besonders bei den Bäumen, den Gewändern usw. Rubens ist charakteristisch für diesen Überreichtum an Details. Seine Malerei, in der die Erfindung vorherrscht, ist vor allem reich. Das Beiwerk ist zu stark betont. Sein Bild gleicht einer Versammlung, wo alle zugleich sprechen. Vergleicht man aber diese üppige Manier nicht etwa mit der Trockenheit und Dürftigkeit der Modernen, sondern mit sehr schönen Bildern, auf denen die Natur nüchtern und richtig wiedergegeben ist, so wird man wohl schnell fühlen, daß der wahre Maler der ist, bei dem die Erfindung vor allem spricht.

Jenny mit ihrem gesunden Gefühl sagte gestern, als wir im Walde spazierengingen und ich ihr den Wald von Diaz rühmte, „daß die genaueste Nachahmung nur um so kälter wirke“ und das ist tatsächlich so. Der Maler, der sich peinlich darauf beschränkt, nur das zu geben, was in der Natur da ist, wird in seiner Arbeit immer kälter wirken,

als die Natur, die er nachzuahmen glaubt. Übrigens ist die Natur, was die Gesamtwirkung betrifft, durchaus nicht immer interessant.

Wenn jedes Detail auch von einer Vollkommenheit ist, die ich unnachahmlich nennen möchte, so bietet dagegen die Vereinigung der Details selten eine Wirkung dar, wie sie im Werke eines großen Künstlers aus dem Gefühl für Gesamtwirkung und Komposition hervorgeht. Darum sagte ich vorhin, daß der Gebrauch des Modells dem Bilde wohl etwas Frappantes gibt, daß das aber nur bei sehr intelligenten Künstlern der Fall sein könnte. Mit anderen Worten: Nur diejenigen können wirklichen Vorteil aus der Arbeit nach Modell ziehen, die auch ohne Modell etwas Wirkungsvolles zu schaffen imstande sind.

Wie ist es übrigens, wenn das Sujet viel Pathos bedingt? Man sehe, wie in solchen Gegenständen Rubens alle anderen übertrifft! Wie die Großzügigkeit seiner Malerei, die eine Folge seiner freien Naturwiedergabe ist, den Eindruck verstärkt, den er hervorbringen will . . . Nehmen wir einen interessanten Vorgang, wie er sich z. B. um das Bett einer sterbenden Frau abspielt. Man könnte die Szene, wenn es die Umstände erlauben, durch die Photographie festhalten, doch würde sie dann tausendfach entstellt sein. Dem Künstler wird nämlich je nach dem Grade seiner Phantasie die Szene mehr oder weniger schön erscheinen. Er wird in dieser

Szene, wo er mitspielt, mehr oder weniger Dichter sein. Er sieht nur das, was interessant ist, während der Apparat alles mitmacht.

Ich mache diese Beobachtung beim Anblick der Blätter, die ich in Nohant für die St. Anna gezeichnet habe. Die erste Zeichnung, nach der Natur gemacht, ist unerträglich, wenn ich sie mit der zweiten vergleiche, die fast nach der ersten durchgepaust ist, aber meine Absicht deutlicher ausspricht, und bei der das Unnötige weggelassen ist. Auch habe ich den Grad von Eleganz hineingelegt, den ich als nötig empfand, um den Gegenstand zur Wirkung zu bringen.

Es ist also für den Künstler viel wichtiger, dem Ideale, das er in sich trägt, und das ihm eigen ist, nahezukommen, als das vergängliche Ideal, das die Natur darbieten kann, festzuhalten. Gerade darin, daß nur ein bestimmter Mensch und nicht das Gros der Menschen die Natur auf eine ideale Weise sieht, liegt der Beweis, daß seine Phantasie das Schöne hervorbringt und just, weil er seinem Genie folgt.

Die Arbeit der Idealisierung macht sich bei mir fast ohne mein Wissen, sobald ich eine Komposition, die aus meinem Hirn hervorgegangen ist, wieder durchpause.

Diese zweite Ausgabe ist immer verbessert und nähert sich mehr einem notwendigen Ideal. So tritt ein scheinbarer Widerspruch ein, der die Er-

klärung bietet, wieso eine zu detaillierte Ausführung, wie die von Rubens z. B. der Wirkung auf die Phantasie nicht zu schaden braucht. Der Überfluß an Einzelheiten, die sich infolge der Unvollkommenheit des Gedächtnisses einschleichen, kann die ganz anders interessante Einfachheit, die in der Anlage beruht, nicht zerstören, und die Großzügigkeit der Ausführung macht vollends, wie wir eben bei Rubens gesehen haben, den Nachteil der Verschwendung an Details wett. Wer nun mitten in eine solche Komposition ein Stück, das mit größter Sorgfalt nach Modell gemacht ist, einführt, ohne daß es einen vollständigen Mißklang verursacht, der hat das größte Kunststück vollbracht, etwas vereinigt, was unvereinbar scheint. Es ist das gewissermaßen die Einführung der Wirklichkeit in einen Traum. Man hat zwei verschiedene Arten von Kunst verschmolzen, denn die Kunst des wirklich idealistischen Malers ist von der des kalten Kopisten ebenso verschieden, wie die Deklamation der Phaedra von dem Briefe einer Grisette an ihren Liebhaber. Die meisten Künstler, die im Gebrauch des Modells so gewissenhaft sind, verbringen ihre Zeit damit, es möglichst getreu auf schlecht verdaute und interesselose Kompositionen zu kopieren. Sie glauben, alles geleistet zu haben, wenn sie Köpfe, Hände, Beiwerk, alles knechtisch kopiert und ohne gegenseitige Beziehung, reproduziert haben.

Über die Nachahmung der Natur. Bei dieser

ganzen Frage, dem großen Ausgangspunkt aller Schulen, bei dessen Auslegung sie sich sogleich voneinander scheiden, scheint es sich mir um folgendes zu handeln. Geschieht die Nachahmung um der Phantasie zu gefallen oder einfach um eine merkwürdige Art von Gewissenhaftigkeit zu befriedigen, die für den Künstler darin besteht, das Modell, das er vor Augen hat, so genau als möglich kopiert zu haben?

\*

— Bei Frau Villot zu Tisch gewesen. Es war die Rede von der Malerei mit Olivenöl. Wenn diese Erfindung sowie die der Photographie vor 30 Jahren gemacht worden wäre, so hätte ich vielleicht meinen Beruf besser erfüllt.

Die Möglichkeit, in jedem Augenblicke zu malen, ohne sich um den Zustand der Palette kümmern zu brauchen, so wie die Hilfe, die die Photographie einem Manne, der aus dem Gedächtnis malt, gewährt, sind unschätzbare Vorteile.

\*

Jean-Jaques sagt mit Recht, daß man die Reize der Freiheit besser malt, wenn man hinter Schloß und Riegel sitzt, daß man eine angenehme Gegend besser beschreibt, wenn man in einer dumpfen Stadt wohnt und den Himmel nur durch eine Luke und durch die Schornsteine hindurch sieht. Mit der Nase auf der Landschaft, von Wald und Wiesen

umgeben, wird man vielleicht ein wahres, aber niemals ein harmonisches Bild schaffen. Als Courbet den Hintergrund zur badenden Frau malte, kopierte er ihn gewissenhaft nach einer Studie, die ich neben seiner Staffelei sah. Das ist wie eine Mosaikarbeit. Auf meiner Reise nach Afrika habe ich erst von dem Augenblick an, wo ich die kleinen Einzelheiten genügend vergessen hatte, um mich in meinen Bildern nur der frappanten und poetischen Seite zu erinnern, angefangen, etwas Leidliches zu machen. Bis dahin war ich verfolgt von der Liebe zur Genauigkeit, die die meisten für die Wahrheit halten.

\*

Wie vergöttere ich doch die Malerei! Der bloße Gedanke an gewisse Bilder, selbst, wenn ich sie nicht sehe, erfüllt mich mit einem Gefühl, das mein ganzes Sein aufwühlt, wie all die seltenen und interessanten Erinnerungen, die man von Zeit zu Zeit in seinem Leben und besonders in den ersten Jahren findet.

Gestern kam ich aus Froment<sup>1)</sup> zurück, wo ich mich sehr gelangweilt habe. Ich komme zu Frau Villot, der ich ihren Sonnenschirm, den sie in Froment vergessen, überbringen soll. Ich traf sie mit Frau Pécourt, die von den Bildern ihres Mannes sprach. Bei dieser Gelegenheit erwähnte Frau Villot

---

<sup>1)</sup> Sommeraufenthalt des Komponisten Halévy.

einige Werke von Rubens, die sie in Windsor gesehen hat. Sie sprach von einem großen Reiterporträt, einer großen Gestalt wie sie früher lebten, in voller Rüstung mit einem Knaben daneben. Ich glaubte es vor mir zu sehen. Ich kenne viel von dem, was Rubens gemacht hat, und glaube, alles zu kennen, was er machen kann. Die bloße Erinnerung einer einfältigen Frau, die, als sie das Bild sah, sicher nicht die Bewegung empfunden hat, die mich erfüllt, wenn ich es mir, ohne es gesehen zu haben, nur vorstelle, zauberte die Bilder vor meine Seele, die mich in meiner Jugend so ergriffen haben: in Paris, im Musée Napoléon, und auf meinen beiden Reisen in Belgien.

Ehre dem Homer der Malerei, der Sonne, die alles verdunkelt, vielleicht nicht so sehr durch die Vollendung der einzelnen Partien, als durch die Kraft und das Leben der Seele, die alles erfüllt.

Wie merkwürdig! Das Bild, das mir vielleicht am meisten gesagt hat, die Kreuzaufrichtung, ist durchaus nicht sein glänzendstes Werk. Dieses Bild übertrifft die anderen weder in der Farbe, noch in der Zartheit und Großzügigkeit der Malerei, sondern seltsamerweise durch italienische Eigenschaften, die mir bei den Italienern durchaus nicht so gefallen, und ich glaube, es ist hier die richtige Gelegenheit, die ganz analoge Empfindung zu erklären, die ich vor den Schlachten von Gros und vor der Medusa hatte, besonders, als sie erst halb

fertig war. Es ist das eine gewisse Erhabenheit, die in der Größe der Figuren beruht. Dieselben Bilder in kleinem Maßstabe würden mir sicher einen ganz anderen Eindruck machen. Dann liegt auch in dem Bilde von Rubens, wie in dem von Géricault etwas Michelangeleskes, das die Wirkung, welche die Größe der Figuren hervorbringt, noch verstärkt, und ihnen etwas Erschreckendes gibt. Die Proportion spielt eine große Rolle bei der Wirkung eines Bildes. Nicht nur in kleinem Maßstabe ausgeführt, würden diese Bilder unter den Werken des Meisters verschwinden, sogar lebensgroß gemalt würden sie den erhabenen Eindruck nicht hervorbringen. Zum Beweis habe ich von dem Kupferstich nach dem Bilde von Rubens gar keine Wirkung gehabt.

Ich muß sagen, daß die Größe nicht alles macht, denn mehrere von seinen Bildern, auf denen die Figuren sehr groß sind, gewähren mir nichts von diesem Genuß, der das Höchste für mich ist. Ich kann nicht einmal sagen, daß es ausschließlich etwas Italienisches im Stil ist, denn die Bilder von Gros, die keine Spur davon haben und ganz unbeeinflußt sind, lösen in mir dieselben Empfindungen aus.

Es ist ein merkwürdiges Geheimnis um die Wirkungen, die die Kunst auf empfindliche Organisationen ausübt, die so verworren sind, wenn man sie beschreiben will und so voll Kraft und Bestimmtheit, wenn man sie auch bloß in der Erinnerung

von neuem empfindet! Ich glaube ganz fest, daß wir immer etwas von uns in die Empfindungen hineinmischen, die von den Objekten, die uns ergreifen, auszugehen scheinen. Es ist wahrscheinlich, daß mir diese Werke deswegen so gut gefallen, weil sie Empfindungen entsprechen, die mir eigen sind; und wenn sie, obgleich einander unähnlich, mir denselben Grad von Vergnügen gewähren, so kommt das daher, daß ich in mir selbst die Quelle der Wirkung finde, die sie hervorbringen.

Diese der Malerei eigentümliche Wirkung ist gewissermaßen greifbar; die Poesie und die Musik können sie nicht geben. Der Beschauer sieht die Objekte dargestellt, wie wenn er sie tatsächlich vor sich hätte und zu gleicher Zeit spricht der Sinn, der in den Szenen liegt, zu seinem Geiste und entzückt ihn. Die Figuren, die Gegenstände, die scheinbar die Sache selbst sind, sind nur wie eine feste Brücke, welche es der Phantasie ermöglicht, bis in die geheimnisvolle und tiefe Empfindung einzudringen, für die die Formen gewissermaßen die Hieroglyphen sind, aber eine Hieroglyphe, die ganz anders spricht, als eine kalte Wiedergabe, die nur den Wert eines Druckerschriftzeichens hat. So betrachtet, ist diese Kunst erhaben, im Vergleich mit jener, bei der der Gedanke dem Geiste nur mit Hilfe von in bestimmter Reihenfolge gestellten Buchstaben zugeführt wird. Sie ist vielleicht viel komplizierter, da der Buchstabe scheinbar nichts und der Gedanke alles ist; aber

hundertmal ausdrucksvoller, wenn man bedenkt, daß, unabhängig von der Idee, das sichtbare Zeichen, die sprechende Hieroglyphe, im Werke der Literatur ein für den Geist wertloses Zeichen, in der Malerei eine Quelle des lebhaften Genusses wird, desselben Genusses, den uns beim Anblick der Natur, die Schönheit, das Ebenmaß, der Gegensatz, die Harmonie der Farbe, kurz alles, was das Auge mit so viel Lust in der Außenwelt wahrnimmt und was unserer Natur ein Bedürfnis ist, bereiten.

Viele Leute werden finden, daß gerade in der Vereinfachung des Ausdrucksmittels die Überlegenheit der Literatur beruht.

Diese Leute haben sicher niemals mit Vergnügen einen Arm, eine Hand, einen Torso aus der Antike oder von Puget betrachtet, sie lieben die Plastik noch weniger als die Malerei, und sie täuschen sich arg, wenn sie glauben, daß sie, sobald sie geschrieben haben: „ein Fuß“ oder „eine Hand“, meinen Geist denselben Eindruck gegeben haben, den ich beim Anblick eines schönen Fußes oder einer schönen Hand empfinde... Die Kunst ist keine Algebraaufgabe, wo die Abkürzung der Figuren zur Lösung des Problems hilft. Die Lösung in der Kunst ist nicht die Abkürzung, sondern die Erweiterung, die Ausdehnung der Empfindung und zwar durch alle vorhandenen Mittel... Was ist denn das Theater? Eins der sichersten Zeugnisse für das Bedürfnis des Menschen, zu gleicher Zeit möglichst

viel Eindrücke zu empfinden! Er vereinigt alle Künste, um mehr zu fühlen.

Die Pantomime, das Kostüm, die Schönheit des Schauspielers verdoppeln den Eindruck des gesprochenen oder gesungenen Werkes. Die Vorführung des Ortes, in dem die Handlung spielt, verstärkt noch die Wirkung.

Man versteht nun wohl alles, was ich von der Macht der Malerei gesagt habe. Da sie nur einen Augenblick hat, so verstärkt sie dafür den Eindruck dieses Augenblickes. Der Maler ist viel mehr Herr über das, was er ausdrücken will, als der Dichter oder der Musiker, die auf Dolmetscher angewiesen sind. Mit einem Wort, wenn seine Erinnerung sich auch nicht auf sehr viele Partien erstreckt, so bringt er dafür eine vollständig einheitliche Wirkung hervor, die vollkommen befriedigen kann. Außerdem ist das Werk des Malers nicht solchen Veränderungen ausgesetzt. Es kann nicht zu verschiedenen Zeiten verschieden aufgefaßt werden. Die wechselnde Mode, die Vorurteile des Augenblicks können wohl seine Wertschätzung beeinflussen; aber schließlich bleibt es doch immer es selbst. Es bleibt so, wie der Künstler es gewollt hat, was bei einem Werke, das der Auslegung zugänglich ist, wie die Theaterstücke, nicht der Fall ist. Die Empfindung des Künstlers ist nicht mehr da, um die Schauspieler oder Sänger zu leiten, die Ausführung kann also nicht mehr der ursprünglichen Absicht entsprechen. Es verschwindet

der Akzent und mit ihm der empfindlichste Teil des Werkes. Glücklich ist noch der Autor, dem man sein Werk nicht verstümmelt. Diese Schmach kann ihn noch bei Lebzeiten treffen. Es braucht nur ein anderer Schauspieler zu kommen und die ganze Physiognomie ist verändert.

\*

Russische Novellen. Ich las zwei davon. „Der Fatalist“ und „Dombrowski“, die mir einige köstliche Stunden verschafft haben. Abgesehen von den Schilderungen der Sitten, die wir nicht kennen, scheint es mir, daß sie nicht sehr originell sind. Man glaubt, Novellen von Merimée zu lesen und da sie modern sind, so kommt man leicht zu der Überzeugung, daß die Autoren sie kennen. Dieses etwas unechte Genre bereitet uns ein seltsames Vergnügen, das weit von dem entfernt ist, das wir bei den großen Autoren finden . . . Die Geschichten haben ein erstaunliches Parfüm von Wirklichkeit. Diese Empfindung war es, die alle Welt überraschte, als die Romane von Walter Scott erschienen. Vor einem feinen Geschmack können sie aber nicht als vollendete Werke bestehen.

Man lese die Romane von Voltaire, Don Quichote, Gil Blas . . . Da glaubt man keineswegs wirklichen Ereignissen beizuwohnen wie beim Bericht eines Augenzeugen . . . Man fühlt die Hand des Künstlers und man muß sie fühlen, sieht man

ja auch einen Rahmen um jedes Bild. Bei diesen Werken dagegen kommt man nach einigen Detailmalereien, die durch ihre sichtliche Naivität überraschen, wie die ganz eigenartigen Namen der Personen, merkwürdige Gebräuche usw. schließlich zu einer mehr oder minder romanhaften Fabel, welche die Illusion zerstört.

Statt einer wahren Malerei unter den Namen Damon und Alceste macht man einen Roman wie alle andern, der uns durch das Streben nach Illusion in den nebensächlichen Beigaben noch mehr als solcher erscheint. So ist der ganze Walter Scott. Diese anscheinende Neuheit hat mehr zu seinem Erfolge beigetragen, als seine ganze Erfindung, und wenn seine Werke heut veraltet erscheinen und man ihnen die berühmten, die ich eben zitiert habe, vorzieht, so ist gerade der Mißbrauch der Wahrheit in den Details daran schuld.

\*

Ich sah heut abend bei Gihaut die Photographien der Kollektion Delessert nach Marc-Anton. Muß man denn wirklich ewig diese Bilder ohne Zusammenhang, voller Fehler, die nicht alle das Werk des Kupferstechers sind, als vollendet bewundern? Ich erinnere mich noch, wie unangenehm ich in diesem Frühling davon berührt wurde, als ich sie auf dem Lande mit Photographien nach der Natur verglich.

Ich sah das „Gastmahl bei Simon“ an, einen sehr geschätzten Stich. Man kann sich nichts Kälteres denken, als diese Handlung. Die Magdalena ist im Profil vor Christus hingepflanzt und trocknet ihm die Füße mit großen Bändern, die von ihrem Kopfe herabhängen, und die der Stecher für Haare ausgibt. Nichts von der Weihe, die so ein Gegenstand erfordert. Das ist nicht die reuige Sünderin, die ihren Luxus und ihre Schönheit Christus zu Füßen legt. Er wiederum sollte wenigstens durch seine Miene einige Dankbarkeit oder Nachsicht und Güte zeigen. Die Zuschauer sind ebenso kalt, ebenso stumpfsinnig, wie die beiden Hauptpersonen. Sie stehen alle weit voneinander entfernt, ohne daß ein so außerordentliches Schauspiel sie näher brächte oder gruppierte, wie um es aus der Nähe zu sehen, oder sich mitzuteilen, was sie denken. Einer ist da, dessen Bewegung lächerlich und gegenstandslos ist. Er scheint den Tisch mit einem einzigen Arme zu umfassen. Sein Arm scheint länger zu sein als der ganze Tisch und diese Unrichtigkeit an der sichtbarsten Stelle des Bildes, die durch nichts motiviert ist, macht das Ganze noch dümmmer. Man vergleiche mit dieser törichten Darstellung der rührendsten Szene des Evangelismus, der fruchtbarsten an zarten und erhabenen Empfindungen, an malerischen Kontrasten, die sich aus der Berührung so verschiedener Naturen entwickeln, ein schönes Geschöpf in der Blüte der Jugend und der Gesundheit, die Greise

und Männer, in deren Gegenwart sie ohne Scheu ihre Schönheit demütigt und ihre Verirrungen beichtet, man vergleiche, sage ich, das, was der göttliche Rafael daraus gemacht hat mit dem, was Rubens daraus machte. Er verfehlte nicht einen Zug . . . Die Szene spielt bei einem reichen Manne. Zahlreiche Diener umstehen den Tisch. Christus an der sichtbarsten Stelle des Bildes hat die Milde, die ihm ziemt. Die Magdalena zieht im Erguß ihrer Gefühle ihre Gewänder von Brokat, ihre Schleier, ihre Edelsteine durch den Staub. Die goldenen Haare, die über ihre Schultern fließen und wirr über die Füße Christi ausgebreitet sind, bilden keine leere und interesselose Beigabe. Das Gefäß mit Wohlgerüchen ist das Kostbarste, was er sich ausdenken konnte. Nichts ist zu schön oder zu reich, um dem Herrn der Natur zu Füßen gelegt zu werden, der ein so nachsichtiger Richter unserer Irrtümer und Schwächen ist. Und können die Zuschauer beim Anblick dieser in Tränen aufgelösten Schönheit, dieser Schultern, dieses Halses, dieser strahlenden, sanft nach oben blickenden Augen gleichgültig bleiben? Sie reden, sie gestikulieren, sie sehen auf alles das mit lebhaften Gebärden; die einen mit respektvollem Erstaunen, die anderen mit einer etwas boshaften Überraschung. Das ist Natur, und das ist ein Maler. Wir nehmen alles hin, was uns die Tradition als geheiligt darbietet. Wir sehen mit den Augen der andern. Die Künstler gehen

zuerst auf den Leim und sind noch mehr dupiert als das weniger intelligente Publikum, das sich mit dem, was die Kunst der Epoche hervorbringt, begnügt, wie mit dem Brot des Bäckers. Was soll man von den gläubigen Dummköpfen sagen, die törichterweise diese Versehen des Malers von Urbino kopieren und sie als erhabene Schönheiten aufstellen? Von den Unglücklichen, die sich, da sie keine eigene Empfindung besitzen, an die anfechtbaren oder lächerlichen Seiten des größten Talents anklammern und sie nachahmen, ohne zu verstehen, daß solche schwachen oder vernachlässigten Partien die bedauerlichen Begleiter der hehren Schönheiten sind, die sie nicht erreichen können?

Ich sah mir zum erstenmal die Zeichnungen von Carracci zu den Grisailen des Palazzo Farnese genauer an. Die Geschicklichkeit herrscht darin über die Empfindung: Die Mache, der Strich reißen ihn gegen seinen Willen fort. Er weiß zu viel, und da er nicht mehr studiert, findet er nichts Neues und Interessantes mehr. Das ist die Klippe des Fortschrittes in der Kunst und sie ist unvermeidlich. So ist diese ganze Schule. Christusköpfe und andere von Guido Reni, die ausdrucksvoll sind, bei denen aber die große Gewandtheit des Stiftes noch überraschender ist als der Ausdruck. Was soll man nun gar von den heutigen Schulen sagen, die sich nur noch mit dieser verlogenen Geschicklichkeit befassen. Besonders bei Lionardo sieht man nichts

von der Technik, nur die Empfindung spricht zum Geiste.

Ich erinnere mich noch der Zeit, die noch gar nicht so fern ist, als ich unaufhörlich mit mir zankte, weil ich diese Fertigkeit der Technik nicht erreichen konnte, welche die Schulen, leider auch die besten Geister, als das letzte Wort anzusehen lehren. Ich neigte stets dahin, alles naiv und mit einfachen Mitteln wiederzugeben und ich beneidete die andern um die Leichtigkeit des Pinsels, den gefälligen Strich, wie ihn Bonington besaß. Ich nenne da einen Mann, der voll Empfindung ist, den aber die Leichtigkeit seiner Hand verführte. Er opferte seine edelsten Vorzüge dieser unseligen Leichtigkeit auf, die heute seine Bilder degradiert und ihnen den Stempel der Schwäche aufdrückt, wie denen von Vanloo.

\*

Abends Spaziergang in der Galerie Vivienne, wo ich bei einem Buchhändler Photographien sah. Die Kreuzaufrichtung von Rubens war es, die mich angezogen hatte, sie interessierte mich sehr. Die Fehler, die nicht mehr durch die Mache und die Farbe verdeckt waren, erschienen deutlicher.

Den ganzen Abend beschäftigte mich der Anblick oder vielmehr die Erinnerung an die Bewegung, die ich vor diesem Meisterwerk empfunden, auf das angenehmste. Ich denke des Gegensatzes halber an jene Zeichnungen von Carracci, die ich vorgestern

gesehen. Ich kenne die Zeichnungen von Rubens für sein Bild. Sicher sind sie nicht sehr ehrlich. Er zeigt in ihnen mehr sich selbst als das Modell, das er vor Augen hatte. Aber das ist der Drang der geheimen Kraft, die Leuten wie Rubens eigen ist. Seine Eigenart beherrscht alles und zwingt sich dem Beschauer auf. Auf den ersten Blick sind seine Formen ebenso banal wie die Carraccis, aber sie sind ganz anders bezeichnend . . . Carracci ist ein großer Geist, ein großes Talent, ein sehr geschickter Künstler, wenigstens nach dem, was ich von ihm gesehen habe, er hat aber nichts, was einen starken oder gar unauslöschlichen Eindruck hervorbringen könnte.

Abends suchte mich der schreckliche Dumas, der seine Leute nicht mehr losläßt, auf, ein leeres Notizbuch in der Hand. Gott weiß, was er mit den Notizen machen will, die ich ihm dummerweise gegeben habe! Ich habe ihn sehr gern, aber ich bin nicht von derselben Art und wir streben nicht nach demselben Ziel. Sein Publikum ist nicht das meine. Einer von uns beiden ist sicherlich ein großer Narr.

\*

Abends Lucrezia Borgia. Ich amüsierte mich von Anfang bis zu Ende, noch mehr als neulich in der Cenerentola. Musik, Sänger, Dekorationen, Kostüme, alles interessierte mich.

An diesem Abend ließ ich dem unglücklichen

Donizetti, der jetzt tot ist, Gerechtigkeit widerfahren, worin ich dem Beispiel der gewöhnlichen Sterblichen und leider sogar der ersten unter ihnen folge. Sie sind alle ungerecht gegen das Talent der Mitlebenden. Ich war entzückt von dem Chor der Männer im Mantel, in der Dekoration mit der Treppe im Mondschein. Es sind Anklänge an Meyerbeer inmitten der italienischen Eleganz, die sehr gut mit dem übrigen verschmelzen. Besonders entzückt von der folgenden Arie, die Mario köstlich gesungen hat. Wieder ein Unrecht gutzumachen. Heute finde ich ihn entzückend. Das erinnert an die Liebe, die einen plötzlich nach Jahren für eine Person ergreift, die man alle Tage mit der größten Gleichgültigkeit zu sehen gewohnt war. Hier haben wir die gute Schule Rossinis. Donizetti hat ihm unter anderem die Introduktionen entnommen, die den Hörer in die von dem Musiker beabsichtigte Gemütsstimmung versetzen. Er verdankt ihm auch, wie Bellini, jene geheimnisvollen Chöre in der Art dessen, den ich oben erwähnte... Der Priesterchor aus Semiramis usw.

\*

Premiere von Mauprat. Alle Stücke von Frau Sand zeigen dieselbe Komposition oder vielmehr denselben Mangel an Komposition. Der Anfang ist immer pikant und verspricht eine interessante Arbeit. Die Mitte des Stückes schleppt sich durch sogenannte Charakterentwicklungen fort, die aber tat-

sächlich nur Mittel sind, um die Handlung auszuschnücken.

Auch in diesem Stücke, wie in den anderen, scheint die Situation vom zweiten Akt bis zum Ende — und das Stück hat sechs Akte — nicht einen Schritt vorwärts zu machen. Der Charakter ihres jungen Menschen, dem man in allen Tonarten sagt, daß man ihn liebt, kommt nicht aus der Verzweiflung, dem Aufbrausen und dem Unsinn heraus. Es ist gerade wie in der „Kelter“.

Arme Frau! Sie kämpft gegen ein natürliches Hindernis, das ihr verbietet, Stücke zu schreiben. Ihr Stück steht, in dieser Beziehung, unter den dürftigsten Melodramen. Es enthält Worte von großem Reiz, darin liegt ihr Talent. Ihre tugendhaften Bauern sind unerträglich . . . Der Grandseigneur ist ebenfalls tugendhaft, das junge Mädchen untadelhaft . . . Der Nebenbuhler des jungen Mannes voll Anstand und Mäßigung, wenn es sich darum handelt, gegen seine Rivalen zu intrigieren. Der junge, aufbrausende Mensch selbst ist im Grunde ausgezeichnet. Dann ist da ein armes Hündchen, das lächerliche Situationen herbeiführt. Es fehlt ihr der Takt für die Szene, wie für eine gewisse Schicklichkeit in ihren Romanen. Sie schreibt nicht für die Franzosen, obgleich in ausgezeichnetem Französisch, und dabei ist das Publikum augenblicklich nicht sehr anspruchsvoll in Dingen des Geschmacks. Sie ist wie Dumas, der über alles

hinwegschreitet, immer ungeniert ist, und sich über alles erhaben glaubt, was alle Welt gewohnt ist zu respektieren.

Sie hat unbestritten ein großes Talent, aber sie weiß noch weniger, als die meisten andern Schriftsteller, was ihr liegt. Sollte ich auch hier ungerecht sein? Dabei habe ich sie gern, aber ich muß sagen, daß sich ihre Werke nicht halten werden. Sie hat keinen Geschmack.

\*

Ich sah bei der Fürstin das Porträt des Fürsten Adam, von Delaroche. Man könnte das für das Gespenst des armen Fürsten halten, so hat er ihm alles Blut aus den Adern gezogen, und das Gesicht verlängert. Da haben wir wirklich, wie sich Delaroche selbst auszudrücken pflegt, eine ernsthafte Malerei. Eines Tages sprach ich mit ihm über die wundervollen Murillos des Marschall Soult, die er mir gütigst zu bewundern gestattete; nur, sagte er, ist das keine ernsthafte Malerei.

\*

Abends. „Robert.“ Ich konnte nur die ersten drei Noten hören. Ich war sehr angestrengt. Ich fand noch neue Vorzüge darin. Die Kostüme, die nach so vielen Vorstellungen natürlich erneuert worden waren, haben mich sehr interessiert.

\*

Bei Berlioz gespeist. Meyerbeer, Cousin, Remusat und Balinet waren da. Im ganzen amüsant. Ich ging zu Fuß nach Hause, und trat bei St. Rochus zur Mitternachtsmesse ein. Ich weiß nicht, ob nicht das Menschengedränge, die Lichter, kurz die gewisse Feierlichkeit daran schuld war, daß mir die Maleereien, die dort an den Wänden sind, so kalt und geschmacklos vorkamen. Wieviel Arbeit ist da verschwendet, um Leinwand vollzuschmieren, und gibt es wohl bessere Motive, als die religiösen Gegenstände! Ich verlangte von all diesen Bildern, die so fleißig oder sogar so geschickt von allen möglichen Händen und von allen möglichen Schulen fabriziert worden, nur einen Strich, nur einen Funken von Empfindung und tiefem Gefühl, wie ich sie, glaube ich, gegen meinen Willen hineingelegt hätte. In diesem etwas feierlichen Augenblick erschienen sie mir schlechter als gewöhnlich. Wie hätte mich dagegen ein schönes Werk entzückt! Ich empfand das jedesmal, wenn ich in der Kirche ein schönes Bild vor Augen hatte, während man geistliche Musik ausführte, die ihrerseits nicht so auserlesen zu sein braucht, um Eindruck zu machen. Die Musik richtet sich jedenfalls an einen anderen und leichter zu packenden Teil der Phantasie. So erinnere ich mich in St. Philippe du Roule eine Kopie des Christus von Prud'hon mit dem größten Vergnügen gesehen zu haben; ich glaube, es war während des Begräbnisses von Herrn von Beauharnais . . . Sicher-

lich war mir diese Komposition, die anfechtbar ist, niemals schöner erschienen. Die Empfindung schien sich loszulösen und kam zu mir auf den Flügeln der Musik. Den Alten war etwas Ähnliches bekannt und sie setzten es auch in die Praxis um. Man sagt, daß ein großer Maler des Altertums bei der Ausstellung seiner Bilder den Beschauern eine Musik, die dem Gegenstande der Malerei entsprach, vorspielen ließ. So ließ er die Trompete ertönen, wenn er die Figur eines gerüsteten Soldaten zeigte usw. Ich erinnere mich noch an meinen Enthusiasmus, als ich in St. Denis du Saint Sacrement malte, und die Musik der Messe hörte. Der Sonntag war ein doppeltes Fest für mich. An diesem Tage hatte ich jedesmal eine gute Sitzung. Der beste Kopf auf meinem „Dante“ ist mit äußerster Schnelligkeit entstanden, während Pierret einen mir schon bekannten Gesang aus Dante vorlas, dem er durch den Akzent eine Energie einhauchte, die mich elektrisierte. Es ist das eben der Kopf des Mannes, der auf die Barke zu klettern versucht und schon seinen Arm über den Rand gelegt hat. Bei Tisch sprach man von der Lokalfarbe. Meyerbeer sagte sehr richtig, sie läge an einem gewissen etwas, das durchaus nicht in der genauen Beobachtung der Bräuche und Kostüme besteht.

Wer hat mehr davon, sagte er, als Schiller in seinem Wilhelm Tell? Und doch hat er nie die Schweiz gesehen! Meyerbeer ist Meister darin; die

Hugenotten, Robert usw. Cousin fand nicht die geringste Lokalfarbe in Racine, den er überhaupt nicht mag. Er bildet sich ein, daß Corneille, in den er vernarrt ist, sie im höchsten Grade besitzt. Ich sagte über Racine das, was ich denke, und was man von ihm sagen muß, nämlich, daß er zu vollkommen ist. Daß diese Vollendung und das Fehlen jeder Lücke ihm das Frappante nimmt, das man an Werken trifft, die voll Schönheiten und dabei voll Schwächen sind. Er konnte nicht damit aufhören, daß seine Ideen überallher gestohlen und überhaupt nur Übersetzungen wären. Ich weiß nicht, wieviel Exemplare von Euripides oder Virgil er mir aufzählte, die alle von seiner Hand mit Noten versehen wären, so daß er gleich ganze Verse daraus entlehnen konnte... Wieviel Leute mögen wohl Euripides und alle Alten mit Noten versehen haben, ohne das geringste daraus zu ziehen, was an einen Racineschen Vers erinnerte. Frau Sand sagte mir dasselbe. Das ist so recht etwas für die Fachleute. Die Sprache eines großen Mannes, von ihm selbst gesprochen, ist immer eine schöne Sprache. Ebenso gut könnte man sagen, Corneille, der in unserer Sprache sehr schön ist, wäre im Spanischen noch viel schöner gewesen. Die Fachleute kritisieren feiner als die anderen, aber sie sind vernarrt in die Fragen des Metiers. Die Maler sehen nur aufs Handwerk. Interesse, Gegenstand, sogar das Malerische verschwindet vor den Vorzügen der Aus-

führung, ich verstehe darunter schulmäßige Ausführung.

Ich überlese, was ich von Meyerbeer inbetreff der Lokalfarbe sagte, und es will mir nun scheinen, als ob er gar zu viel Wert darauf legte, zum Beispiel in den Hugenotten. Die zunehmende Schwerfälligkeit des Werkes, das Bizarre der Gesänge kommt größtenteils von dieser übertriebenen Einseitigkeit. Er will positiv sein und strebt dabei nach Idealität. Er möchte exakt und gelehrt erscheinen und läßt dabei die Anmut außer acht. Der Prophet, dessen ich mich nicht erinnere, da ich ihn fast gar nicht gehört habe, soll ein weiterer Schritt auf diesem Wege sein. Ich habe mir nichts daraus behalten. Wenn er Wilhelm Tell komponiert hätte, so hätte er uns in dem geringsten Duett Schweizer und Leidenschaften von Schweizern schildern wollen. Rossini hat in großen Zügen einige Landschaften gemalt, in denen man, wenn man will, die Gebirgsluft oder vielmehr die Melancholie, die die Seele vor den großen Naturschauspielen ergreift, empfindet, und auf diesen Hintergrund warf er Menschen, Leidenschaften, überall Anmut und Grazie. Racine tat dasselbe.

Was liegt daran, ob Achilles Franzose ist! Und wer hat denn den griechischen Achilles gesehen? Wer würde wohl wagen, ihn anders, als in Griechisch so sprechen zu lassen, wie es Homer tut?

„Welcher Zunge willst du dich bedienen?“ fragt Pancraz Sganarelle. — „Pötztausend! deren,

die ich im Munde habe.“ Man kann nur mit der Zunge, aber auch nur mit dem Geiste seiner Zeit sprechen. Man muß von denen, die einem zugehören, verstanden werden, muß vor allem sich selbst verstehen. Den Achilles als Griechen darstellen! Ja mein Gott! Hat ihn denn Homer selbst so dargestellt? Er machte einen Achilles für die Leute seiner Zeit. Die Leute, die den wirklichen Achilles gesehen hatten, waren längst tot. Dieser Achilles dürfte wohl mehr einem Huronen geähneln haben, als dem Homerischen. Vielleicht aß er die Rinder und Hammel, die der Dichter ihn mit eigenen Händen an den Speiß stecken läßt, roh, nachdem er sie selbst niedergeschlagen. Der Luxus, mit dem Homer ihn umgibt, war aus seiner Phantasie hervorgegangen. Die Dreifüße, Zelte, Schiffe, hatte er in der Welt, in der er lebte, vor Augen. Das sind recht komische Schiffe, die die Griechen bei der Belagerung von Troja hatten. Das ganze Geschwader der Griechen hätte vor der Flotille kapituliert, die von Dieppe oder Fécamp ausläuft, um Heringe zu fangen. Das ist die Schwäche unserer Dichter und Künstler, daß sie glauben, mit der Erfindung der Lokalfarbe eine große Eroberung gemacht zu haben. Die Engländer haben den Zug eröffnet und wir haben uns in ihrer Gefolgschaft angestrengt, die Meisterwerke des menschlichen Genius zu stürmen.

\*

In der italienischen Oper. Man gab die Lucia. Neulich in Lucrezia ließ ich Donizetti Gerechtigkeit widerfahren, und es tat mir leid, gegen ihn so streng gewesen zu sein.

Heut, wo ich mich so schwer und angestrengt fühlte, erschien mir alles recht lärmend, recht wenig interessant. Weder der Inhalt noch die Leidenschaften interessieren mich, vielleicht mit Ausnahme des berühmten Quintetts. Das Ornament nimmt in dieser Musik den ersten Platz ein. Da ist nichts als Blumengewinde und Guirlanden. Ich nenne sie eine sinnliche Musik, weil sie einzig darauf berechnet ist, das Ohr einen Augenblick zu kitzeln.

1854.

Um halb drei Uhr Sitzung in der Kommission für die Industrie. Diskussion über das Statut betreffend die Ausstellung der Werke, die seit dem Anfang des Jahrhunderts entstanden sind. Ich bekämpfte diesen Vorschlag mit Erfolg, wobei Merimée mich unterstützte. Man ließ ihn fallen. Ingres war erbärmlich. Das ist ein ganz verschrobener Kopf. Er sieht nur einen einzigen Punkt . . . Gerade wie in seiner Malerei; nicht eine Spur von Logik, noch von Phantasie. Angelika, das Gelübde Ludwigs XIII.; sein neuer Plafond mit seiner France und dem Ungeheuer.

\*