



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Mein Tagebuch

Delacroix, Eugène

Berlin, 1913

1855.

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

Statue, die im ganzen mittelmäßig ist. Worin beruht nun der heimliche Grund für diese Art Bewunderung? Ich kann es nicht erklären.

1855.

Heut morgen betrachtete ich einige Zeichnungen, die ich nach den Figuren der Galerie d'Apollon (Skulpturen auf den Kränzen) gemacht, und nach dem Buche mit Kupferstichen, das mir Duban geliehen, kopiert hatte, und bemerkte ihre unerträgliche Kälte. Ich kann diese trotz der Breite der Ausführung nur auf die übermäßige Ängstlichkeit zurückführen, die dem Künstler niemals erlaubt, sich von dem Modell zu emanzipieren und das bei knienden Figuren, die für Kränze bestimmt sind und bei denen etwas Phantasie sogar geboten wäre. Gerade weil sie zu vollkommen sein sollen, sind diese Figuren unvollkommen.

Ein Anflug von dieser übertriebenen Genauigkeit findet sich in der ganzen Schule, wie bei Poussin und den Carracci beginnt. Die Gewissenhaftigkeit ist sicherlich eine Tugend, aber sie wirkt nicht gerade reizvoll. Ich möchte die Grazie der Figuren eines Correggio, Rafael, Michelangelo, Bonasone, Primaticcio mit der Anmut einer entzückenden Frau vergleichen, die bezaubert, ohne daß man weiß warum, und die kalte Richtigkeit der Figuren des französischen Stils dagegen mit jenen großen, schön gewachsenen Frauen, die keinen Reiz haben.

*

Ich lese Nanon de Lartigues von Dumas. Der Anfang ist sehr hübsch; dann kommen wie gewöhnlich langweilige, schlecht verdaute oder schwülstige Partien. Ich sehe diesmal noch nicht so recht die sogenannten dramatischen oder leidenschaftlichen Passagen heraufziehen, die er in allen seinen Romanen, selbst den komischen, anbringt.

Die Vermischung des Komischen und des Pathetischen ist entschieden geschmacklos. Der Geist muß wissen, wo er ist, und er muß sogar wissen, wohin man ihn führt. Wir Franzosen, die wir seit langem mit dieser Art, die Kunst anzusehen, vertraut sind, würden ohne große Kenntniss des englischen Volkes Mühe haben, uns einen Begriff von der doppelten Wirkung in den Stücken Shakespeares zu machen. Wir können uns nicht vorstellen, wie aus dem Munde des Hohenpriesters oder einer Athalia ein Possenscherz oder auch nur der leiseste Anklang an den familiären Ton wirkt. Die Komödie stellt oft Leidenschaften dar, die der Mann, der sie empfindet, sehr ernst nimmt, die aber die Wirkung haben, eher Lachen als tragische Empfindungen hervorzurufen.

Ich glaube, daß Chasles Recht hatte, als er mir in einem Gespräch über Shakespeare sagte: „Er ist weder ein Komiker noch ein Tragiker im eigentlichen Sinne, er hat eine Kunst für sich und diese ist nicht weniger psychologisch als poetisch. Er malt nicht den Ehrgeizigen, den Eifersüchtigen,

den fertigen Verbrecher, sondern einen bestimmten Eifersüchtigen, einen bestimmten Ehrgeizigen, der weniger ein Typus, als ein Individuum mit seinen besonderen Nuancen ist.“ Macbeth, Othello, Jago sind nichts weniger als Typen. Die Eigenheiten oder vielmehr die Seltsamkeiten dieser Charaktere können sie vielleicht einigen Individuen ähneln lassen, geben aber nicht die absolute Vorstellung jeder ihrer Leidenschaften. Skakespeare besitzt eine solche Gestaltungskraft, daß uns jede seiner Personen wie das Porträt eines Menschen erscheint, den wir gekannt haben. Die Familiaritäten, die in der Unterhaltung der Personen vorkommen, stören uns ebensowenig wie bei den Menschen, die uns umgeben, und die, je nach den verschiedenen Situationen, die das Leben nun einmal mit sich bringt, bald betrübt, bald begeistert, bald sogar lächerlich sind.

Daher die hors-d'oeuvre, die bei Shakespeare durchaus nicht stören, wie sie es auf unserem Theater tun würden. Hamlet treibt mitten in seinem Schmerz und in seinen Racheplänen tausend Possen mit Polonius, mit Studenten. Er amüsiert sich damit, Schauspieler, die man zu ihm bringt, für eine schlechte Tragödie abzurichten. Es geht durch das ganze Stück ein mächtiger Zug und sogar eine Steigerung in den Leidenschaften und Ereignissen, die für unseren Geschmack regellos ist, jedoch einen einheitlichen Charakter trägt, der das Stück in der Erinnerung einheitlich wirken läßt. Denn ohne

diese Haupteigenschaft hätten solche Stücke bei den obenerwähnten Übelständen nicht verdient, daß ihnen die Bewunderung Jahrhunderte hindurch treu blieb. Es liegt eine verborgene Logik, eine verborgene Ordnung in dieser Anhäufung von Einzelheiten, die eigentlich ein formloses Gebirge bilden müßten und doch deutlich abgegrenzte Partien, Ruhepausen und stets Folge und Konsequenz zeigen.

Ich bemerke hier an meinem Fenster die große Ähnlichkeit, die Shakespeare mit der äußeren Natur besitzt, z. B. der, die ich hier vor Augen habe, ich meine in bezug auf die Anhäufung von Details, die jedoch in ihrer Gesamtheit ein Ganzes für den Geist zu bilden scheinen. Die Gebirge, die ich durch-eilt habe, um hierher zu kommen, zeigen aus der Entfernung gesehen die einfachsten und majestätischsten Linien; aus der Nähe gesehen sind es nicht einmal mehr Gebirge, es sind Teile von Felsen, Wiesen, Baumgruppen und einzelne Bäume, Menschenwerke, Häuser, Wege, die alle abwechselnd die Aufmerksamkeit fesseln.

Dieser Eindruck von Einheit, den das Genie Shakespeares trotz seiner Regellosigkeit auf den Geist macht, ist ebenfalls ein Vorzug, der ihm allein eigen ist.

Mein guter Dumas, den ich sehr gern habe und der sich sicher für einen Shakespeare hält, bietet dem Geiste weder so mächtige Details, noch eine Gesamtwirkung, die in der Erinnerung eine deutlich

markierte Einheit ausmachte. Die Teile sind nicht abgewogen. Seine Komik, die sein Bestes ist, scheint in gewisse Stellen seiner Werke eingepfercht; dann plötzlich läßt er uns in das gefühlvolle Drama eintreten, und dieselben Personen, die uns eben zum Lachen brachten, fangen an zu weinen und zu deklamieren. Wer würde die lustigen Musketiere aus dem Anfange des Werkes in den Melodramwesen wiedererkennen, die gegen das Ende hin in die Geschichte einer gewissen Mylady verwickelt sind, und sie in aller Form aburteilen und bei Nacht und Nebel hinrichten?

Das ist auch der gewöhnliche Fehler von Frau Sand. Wenn wir ihren Roman zu Ende gelesen haben, so sind unsere Begriffe von den Personen vollständig verwirrt; der eine, der uns durch seinen Witz amüsierte, kann uns nur noch Tränen über seine Tugend, über seine Nächstenliebe auspressen oder spricht die Sprache eines Wundertäters, über den der Geist gekommen ist. Ich könnte für solche Enttäuschung des Lesers hundert Beispiele anführen.

*

Heut besuchte mich der junge Armstrong.

Er sprach von Turner, der hunderttausend Pfund Sterling zur Gründung eines Heims für arme oder kränkliche Künstler hinterlassen hat; er lebte kärglich mit einer alten Dienerin. Ich erinnere mich, ihn ein einziges Mal bei mir gesehen zu haben, als

ich am Quai Voltaire wohnte. Er machte auf mich einen mittelmäßigen Eindruck. Er sah aus wie ein englischer Pächter; schwarzer, ziemlich grober Frack, derbe Stiefel, harter und kalter Gesichtsausdruck.

*

Gegen vier Uhr kam M . . . , meine Bilder zu sehen. Sie redet mit zu, Montag zu kommen und Gounod zu hören. Sie trug einen grünen Schal, in dem sie schrecklich unvorteilhaft aussah, und dennoch behält sie ihren Reiz. Der Geist spielt eine große Rolle in der Liebe. Man könnte sich in diese Frau, die nicht mehr jung, durchaus nicht hübsch und ohne Frische ist, verlieben. Eine merkwürdige Empfindung! Das letzte Ziel ist ja im Grunde doch immer der Besitz. Aber was besitzen bei einer Frau, die nicht hübsch ist? Den Körper, der nichts Reizvolles hat? Denn wenn man in den Geist verliebt ist, so genießt man ihn ja ebensogut, ohne den reizlosen Körper zu besitzen. Tausend hübsche Frauen sind da, die uns gleichgültig lassen. Der Wunsch, alles von einer Person zu haben, die uns reizt; eine gewisse Neugier, ein mächtiges Moment in der Liebe, die Illusion, vielleicht tiefer in die Seele, den Geist einzudringen, alle diese Empfindungen vereinigen sich zu einer einzigen. Und wer sagt uns denn, daß uns in dem Augenblick, wo unsere Augen nur ein reizloses äußeres Objekt zu

sehen glauben, nicht ohne unser Wissen ein sympathischer Zauber fesselt? Der Ausdruck der Augen genügt, um zu bezaubern.

*

Ich habe die Ausstellung von Ingres gesehen. Diese Vorführung wirkt in hohem Grade lächerlich. Sie ist der vollkommene Ausdruck einer unvollkommenen Intelligenz. Überall merkt man Anstrengung und Anmaßung. Es ist nicht ein Funken von Natürlichkeit darin.

*

In der Ausstellung. Die Bilder Ingres' wirkten anders auf mich als das erste Mal und ich fand viele Vorzüge darin.

*

Ich denke an den eigenen Reiz der englischen Schule. Das wenige, das ich von ihr kenne, hat mir einen tiefen Eindruck hinterlassen. Es liegt eine wirkliche Feinheit darin, die mehr spricht, als all die absichtlichen Nachahmungen, die in ihr wie in unserer traurigen Schule ab und zu vorkommen. Die Feinheit ist das, was man bei uns am seltensten findet; alles sieht aus, als ob es mit groben Werkzeugen gemacht wäre und was noch schlimmer ist, von stumpfen und gewöhnlichen Intelligenzen. Wenn man Meissonier, Decamps und noch ein oder zwei andere, einige Jugendwerke von Ingres abrechnet,

so ist alles banal, stumpf, ohne Wollen, ohne Wärme. Man braucht nur das törichte und banale Journal „Die Illustration“ zu betrachten, das bei uns von Dutzendkünstlern fabriziert wird, und es dann mit der entsprechenden englischen Zeitschrift zu vergleichen, um einen Begriff von der Gemeinheit, Schwächlichkeit und Dürftigkeit zu bekommen, die die meisten unserer Produktionen charakterisieren. Bei uns, in der sogenannten Heimat der Zeichnung, hat man vom Zeichnen gar keine Ahnung. In den kleinen englischen Zeichnungen dagegen ist fast jeder Gegenstand mit dem Interesse behandelt, das er beansprucht; Landschaften, Seebilder, Kostüme, Szenen aus Feldzügen, alles ist reizend, richtig getroffen und vor allem gezeichnet . . . Ich wüßte bei uns nichts, was man mit Leslie, mit Grant, mit allen aus dieser Schule vergleichen könnte, die von Wilkie, von Hogarth ausgegangen ist und die von der Schule, die vor neunzig Jahren bestand, den Lawrence und Konsorten, etwas Eleganz und Leichtigkeit an genommen hat.

Betrachtet man eine neuere Phrase, die trockene Schule, beeinflußt durch die frühen Vlamen, so findet man unter der scheinbaren Nachahmung ein echtes und durchaus lokales Gefühl für Wahrheit. Welche Ehrlichkeit in dieser sogenannten Nachahmung der alten Bilder! Man vergleiche z. B. „den Befehl zur Ausbreitung“ von Hunt oder Millais, ich weiß nicht mehr von welchem von

beiden, mit unsern stilwütigen Primitiven, unsern Byzantinern, die von den Werken einer andern Zeit nur die Steifheit annahmen, ohne eigene Vorzüge hinzuzutun.

Diese Mittelmäßigkeit ist trostlos. Nicht ein Zug von Wahrheit, der Wahrheit, die aus der Seele kommt. Nicht ein einziger, wie das Kind, das auf den Armen der Mutter schläft, und dessen seidene Härchen, sein so wahrer Schlummer, all seine Züge, ja sogar die roten Beinchen und Füße als Beobachtung und besonders als Empfindung merkwürdig sind. Ja, Leute wie Flandrin, die haben den großen Stil! Was haben die Bilder dieser Leute von dem Menschen, der sie gemalt hat? Wieviel ist hier von Giulio Romano, dort von Perugino oder von Ingres, seinem Lehrer, und überall das Posieren auf Ernst, auf den großen Mann . . . auf die ernste Kunst, wie Delaroche sagt!

Der Vlame Leys scheint mir ebenfalls sehr interessant, aber er hat bei einer freier aussehenden Ausführung nicht die Gutherzigkeit der Engländer. Ich sehe da eine Anstrengung, eine Manier, irgend etwas, was mich den wirklich guten Glauben des Malers bezweifeln läßt. Die anderen sind minder interessant.

Gautier hat mehrere Artikel über die englische Schule geschrieben; er fing bei ihr an. Arnoux, der ihn verabscheut, sagte mir, es wäre von seiner Seite eine Schmeichelei für den Moniteur, für welchen er

schreibt. Ich meinerseits will ihm die Ehre erweisen, es seinem guten Geschmack anzurechnen, daß er zu allererst seine Freude an diesen Bildern ausspricht, obgleich es Fremde sind. Doch bin ich durchaus nicht durch seine Bemerkungen auf die Empfindungen gekommen, die ich hier ausdrücke. Er hätte den Mut haben müssen, durch den Vergleich mit anderen Bildern, in denen man bei uns ähnliche Vorzüge zu bewundern glaubt, das Verdienst der Engländer hervorzuheben; davon finde ich nichts. Er nimmt ein Bild, beschreibt es nach seiner Art, macht selbst ein Bild, das reizend ist, aber eine wirkliche Kritik übt er nicht aus. Wenn er nur die nudligen Ausdrücke schillern und spiegeln lassen kann, die er mit einem Vergnügen findet, das sich uns manchmal mitteilt, wenn er nur Spanien und die Türkei, die Alhambra und den Atmeidan in Konstantinopel zitieren kann, so ist er schon zufrieden. Er hat sein Ziel als merkwürdiger Schriftsteller erreicht und ich glaube, daß er weiter nichts will. Wenn er bei den Franzosen sein wird, so wird er für jeden dasselbe tun wie für die Engländer. In einer solchen Kritik findet man weder Belehrung noch Philosophie.

So hatte er voriges Jahr die Analyse der interessanten Bilder von Janmot gemacht. Er hatte mir gar keine Vorstellung von dieser wirklich interessanten Persönlichkeit gegeben, die im Vulgären, im Schick untergehen wird, der hier alles beherrscht.

Wie interessant müßte es für einen etwas feinen Kritiker sein, jene Bilder, so unvollkommen sie in der Ausführung sind, mit diesen ebenso naiven, aber so anders empfundenen Bildern zu vergleichen! Dieser Janmot sah Rafael, Perugino usw. wie die Engländer Van Eyck, Wilkie, Hogarth und andere gesehen haben; aber nach diesem Studium sind sie noch genau ebenso originell. Man findet bei Janmot ein merkwürdiges Dantesches Parfüm. Wenn ich ihn sehe, denke ich an die Engel aus dem Fegefeuer des berühmten Florentiners. Mir gefallen diese grünen Gewänder, grün wie die Wiesen im Mai, die begeisterten oder verträumten Köpfe, die aussehen wie Erinnerungen aus einer anderen Welt. Man wird diesem naiven Künstler nicht eine Spur von der Schätzung zuteil werden lassen, die er zu beanspruchen hat. Leider stellt ihn seine barbarische Malerei auf eine Stufe, die weder die zweite, noch die dritte, noch die letzte ist; es ist das überhaupt keine Sprache, doch sieht man seine Ideen durch den Wirrsal und die naive Barbarei seiner Ausdrucksmittel hindurch. Dieses Talent ist sehr merkwürdig bei uns und in unserer Zeit. Das Beispiel seines Meisters Ingres, das so geeignet ist, durch die mechanische Nachahmung seines Verfahrens zu befruchten, wird ohnmächtig gewesen sein, dieses natürliche Talent auszubilden, das nicht aus den Windeln herauskann und sein ganzes Leben hindurch wie ein Vogel bleiben wird, der die Eischale noch mit sich herum-

schleppt und der von dem Schleim, in dessen Mitte er sich gebildet hat, noch ganz beschmutzt ist. —

*

Ich sah die Ausstellung von Courbet, die er auf zehn Sous ermäßigt hat. Ich blieb fast eine Stunde da und entdeckte ein Meisterwerk in seinem refüsierten Bilde.¹⁾ Ich konnte mich von diesem Anblick nicht losreißen. Es ist ein Riesenfortschritt darin und doch lernte ich dadurch sein „Begräbnis“ bewundern. Hier in diesem Bilde kleben die Personen alle aufeinander, die Komposition ist nicht recht verstanden; aber es ist Luft darin und bemerkenswert gemalte Partien: die Hüften, der Schenkel des nackten Modells und seine Brust; die Frau im Vordergrund, die einen Schal trägt; der einzige Fehler ist, daß das Bild, das er malt, Amphibiologie treibt, es sieht aus, als ob mitten im Bilde ein wirklicher Himmel wäre. Man hat da eins der merkwürdigsten Werke unserer Zeit refüsiert; das ist aber ein Kerl, der sich durch solche Kleinigkeiten nicht entmutigen läßt. —

*

Bei Schwiter. Beim Anblick seiner eigenen Malerei und des Porträts von West, von Lawrence, sowie von Gravüren nach Reynolds, wurde ich mir klar über den schlechten Einfluß jeder Manier. Die Engländer, und Lawrence zu allererst, kopierten

¹⁾ Das Atelier.

blindlings ihren Großvater Reynolds, ohne sich darüber klar zu werden, wie sehr er die Wahrheit verrenkte. Seine Eigenheiten, die dazu beitrugen, seiner Malerei eine Art Originalität zu geben, die aber durchaus nicht gutzuheißen sind, die Übertreibung der Wirkung zuliebe und sogar vollständig falsche Effekte, die die Folge davon sind, haben den Stil aller folgenden Künstler bestimmt, wodurch diese Schule etwas Künstliches bekommen hat, das durch gewisse Vorzüge nicht gut gemacht wird. So z. B. ist der Kopf von West im hellsten Licht gemalt, die Nebensachen aber, wie die Kleider, ein Vorhang usw. erhalten nichts von dem Lichte; mit einem Wort, er entbehrt jeder Vernunft. Daraus folgt, daß er falsch und das Ganze maniriert ist. Neben einem Kopf von Van Dyk oder Rubens sinken solche Resultate sofort auf eine sehr tiefe Stufe hinab.

Die wahre Größe läßt keine Exzentrizität zu. Rubens wird von seinem Genie zu Übertreibungen hingerissen, die im Sinne seiner Idee und immer in der Natur begründet sind.

Sogenannte geniale Männer, wie wir sie heutzutage sehen, die affektiert und lächerlich sind, bei denen sich Geschmacklosigkeit und Anmaßung den Rang streitig machen, deren Idee stets von Wolken verdunkelt ist, und die sogar in ihre Lebensweise eine Verschrobenheit hineintragen, die sie für ein Zeichen von Talent halten, solche Männer sind

nur Zerrbilder von Schriftstellern, Malern und Musikern. Weder Racine, noch Mozart, noch Michelangelo konnten in dieser Weise lächerlich sein. Das größte Genie ist eben nichts anderes als ein hervorragend vernünftiges Wesen.

Die Engländer aus der Schule Reynolds glaubten, die großen vlämischen und italienischen Koloristen nachzuahmen; sie machten verräucherte Bilder, und glaubten, kräftige Bilder zu machen. Sie ahmten den dunkeln Ton nach, den die Zeit den Bildern verleiht und besonders die künstliche Beleuchtung, die durch das stete Neufirnissen verursacht ist, das einige Partien brauner macht und dadurch den anderen eine Helligkeit gibt, die nicht in der Absicht der Meister lag. Diese unglückseligen Veränderungen ließen sie glauben, daß, wie bei dem Porträt von West, ein sehr heller Kopf neben vollständig unbeleuchteten Kleidern, und hinter hellbeleuchteten Gegenständen ein ganz dunkler Hintergrund stehen könnte, was vollständig falsch ist.

*

Baden. Ich sah gestern in Straßburg das Grabmal des Marschalls von Sachsen in der St. Thomaskirche; es ist das beste Beispiel für den Übelstand, von dem ich immer spreche. Die Ausführung der Figuren ist wundervoll, aber sie machen einem fast Angst, so sklavisch sind sie nach dem lebenden Modell gemacht. Sein Herkules, obgleich aus der

Schule von Puget und von ihm inspiriert, hat nicht den Impuls und die Kühnheit, ich möchte fast sagen, die stellenweisen Mängel, die man überall in den Werken dieses Meisters sieht. Jede Partie hat richtige Flächen und ein starkes Gefühl für das Fleisch, aber die Stellung ist dürftig. Das ist ein trauriger Savoyarde und nicht der Sohn der Alcmene; er ist da, er könnte ebensogut anderswo sein. Die trauernde France, die den Tod mit einem sehr wahren Ausdrucke des Schmerzes beschwört, ist das Porträt einer Pariserin. Die Figur des Todes, die ausgezeichnetste ideale Figur, die man sich denken kann, ist ganz einfach ein gegliedertes Skelett, wie man es in allen Ateliers hat und über das der Bildhauer ein großes Tuch geworfen hat, das er sorgfältig kopierte, wobei er sehr genau unter den Falten und an den Stellen, wo man sie unbedeckt sieht, die Köpfe der Knochen, die Höhlungen und Rundungen andeutete.

Unsere Väter haben die symbolischen Figuren ganz anders dargestellt, so barbarisch sie auch in ihren einfältigen Allegorien, von denen es in der Gotik wimmelt, waren. Ich erinnere mich noch der kleinen Figur des Todes, die in der alten Uhr der Straßburger Kirche die Stunden anschlug, die ich mit allen anderen, die da ihre Rolle spielten, dem Greise, dem Jüngling usw. im Kehrlicht gesehen habe. Diese war schrecklich und nicht nur scheußlich. Wenn sie Teufels- oder Engelsfiguren

machen, so sieht man, was sie machen wollten, trotz der Ungeschicklichkeit und der Unkenntnis der Proportionen.

Ich spreche erst gar nicht von einheitlichem Ausdruck und Stil bei dem Denkmal des Marschalls von Sachsen, es besitzt davon gar keine Spur, der Geist weiß nicht, woran er sich halten soll bei diesen zerstreuten Figuren, den zerbrochenen Fahnen, den hingestürzten Tieren. Und was wäre das für ein Sujet für die Phantasie eines wirklichen Künstlers! Der gewappnete Held, der ins Grab hinuntersteigt, seinen Marschallstab in der Hand, die France, der er gedient hat, wirft sich zwischen ihn und das unerbittliche Ungeheuer, das ihn ergreifen will. Die Trophäen seines Ruhmes, bedeutungsloser Zierat für sein Grab; die Sinnbilder der unterjochten Mächte, der Adler, der Löwe, der sterbende Leopard.

*

Ich gehe frühzeitig aus. Ich fange mit der Kirche an, einem gotischen Bau, der vor hundert- undfünfzig Jahren restauriert worden ist und den man, nach der Mode der Zeit, mit Ornamenten à la Vanloo und Hohlkehlen und Kästen nach griechischem Muster aus dem Anfang des Jahrhunderts verschwenderisch ausgestattet hat. Im Chor zwei prächtige Gräber: das eines liegenden, bewaffneten Bischofs, mit dem Skelett unter der Platte, die ihn trägt, und besonders das des alten Markgrafen, der

in seinen Waffen aufrecht an die Mauer gelehnt steht, den Befehlshaberstab in der Hand, den Helm neben sich auf der Erde, das ganze in einem Arrangement im besten Renaissancestil. In mein Notizbuch schrieb ich eine Bemerkung über den Unterschied zwischen diesem Stil und dem eines anderen Grabes, des größten von allen, im Stil des Vanloo. Trotz der Unordnung und dem schlechten Geschmack, den platten Allegorien und dem bunten Durcheinander, ist es doch noch besser als alles, was man in unserer traurigen Zeit macht, in der Kälte, Bedeutungslosigkeit und Kleinlichkeit jedes Interesse ertönen.

*

Straßburg. Am ersten Tage fühlte ich mich durch die Werke aus dem fünfzehnten Jahrhundert und aus dem Beginn der Renaissance der Künste angezogen, die etwas steifen, etwas gotischen Statuen der früheren Zeit interessierten mich nicht. Am nächsten und übernächsten Tage ließ ich ihnen Gerechtigkeit widerfahren, denn ich zeichnete drei Tage eifrig nach ihnen trotz der Kälte und der unbequemen Örtlichkeit, wo man weder Licht noch Raum hat. Ich zeichnete unter der angeblichen Statue von Erwin, denn Erwin ist hier überall, wie Rubens in Antwerpen, wie Cäsar, wo ein Rasenwall ist, der einem Feldlager ähnelt. Der Kopf, die Hände prächtig, die Gewänder aber schon zerknittert und ohne Beobachtung gemacht. Ebenso die Statue

vis-à-vis von dem Manne mit auf der Schulter geteiltem Mantel, die den Kopf nach oben wendet und die Hand über die Augen legt. Naiver sind die Figuren des Mannes in Talar und Kappe, des alten sitzenden Richters im Vorsaal und die gewappneten Soldaten, die leider verstümmelt sind, ebenfalls im Vorsaal, aber aus früherer Zeit.

Trotz dem Sonntag gehe ich in die Maison d'oeuvre. Ich werfe mich auf die Engelsfiguren aus dem dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert. Die törichten Jungfrauen, die Basreliefs, die noch ungeschlacht in den Verhältnissen, aber voll Anmut und Kraft sind.

Ich war erstaunt über diese Kraft der Empfindung: das Können wird ihr fast immer verhängnisvoll. Schon die Gewandtheit der Hand, eine ausgedehntere Kenntnis der Anatomie oder der Proportionen, veranlaßt den Künstler sofort zu einer übergroßen Freiheit. Er strahlt das Bild nicht mehr ganz so rein zurück, die Mittel, etwas leicht oder abgekürzt wiederzugeben, verführen ihn und verleiten ihn zur Manier. Die Schulen lehren eigentlich gar nichts anderes. Welcher Meister kann andern sein persönliches Empfinden mitteilen? Man kann ihm nur seine Rezepte absehen. Die Neigung des Schülers, sich schleunigst die Leichtigkeit der Ausführung anzueignen, die bei dem talentvollen Manne nur das Resultat der Erfahrung ist, entfremdet ihn seiner Natur. Es ist gewissermaßen,

als ob man einen Baum auf einen Baum von anderer Art pflöpft. Es gibt robuste Künftler-temperamente, die alles absorbieren, aus allem Nutzen ziehen. Wenn sie auch in Manieren erzogen sind, die ihrer Natur fremd sind, so finden sie ihren Weg doch, trotz allen gegenseitigen Vorschriften und Beispielen, nehmen an, was gut ist, und werden Rubens, Tizian und Rafael usw., ob ihnen auch noch manchmal etwas von der Schule anhaftet.

An irgendeinem Punkte ihrer Laufbahn müssen sie dazu gelangen, nicht sowohl alles zu verachten, was nicht sie ist, sondern den fast immer blinden Fanatismus abzustreifen, der uns dazu treibt, die großen Meister nachzuahmen und nur bei ihren Werken zu schwören. Man muß sich sagen: dieses paßt für Rubens, jenes für Rafael, Tizian oder Michelangelo. Was sie machten, ist ihre Sache; mich zwingt nichts zu dem oder jenem.

Man muß lernen, für das, was man selbst gefunden hat, dankbar zu sein: eine Handvoll Inspiration ist mehr wert als alles andere. Man sagt, Molière habe eines Tages Plautus und Terenz zugeklappt und zu seinen Freunden gesagt: „Ich habe jetzt genug von diesen Vorbildern, jetzt will ich nur noch in mich und um mich herum schauen.“

*

In der Maison d'oeuvre.

Die Naiven fesseln mich mehr und mehr. Ich

bemerke in den Köpfen, z. B. dem des Greises mit langem Bart und in langem Gewande, in den Köpfen der etwas kolossalen Statuen eines Abtes und eines Königs, die im Hofe stehen, wie gut sie das antike Verfahren gekannt haben. Ich zeichne sie in der Art unserer Medaillen nach der Antike, nur in den Plänen. Es scheint mir, daß das Studium dieser Modelle aus einer von allen und von mir zuerst als barbarisch verschrienen Epoche, die doch alles besitzt, was schöne Werke auszeichnet, meine letzten Ketten löst; es bestärkt mich in der Meinung, daß das Schöne überall ist und daß jeder Mensch es nicht nur auf seine Weise sieht, sondern es absolut auf seine Art wiedergeben soll.

Hier erinnert nichts an jene griechischen Typen, nichts an jene Regelmäßigkeit, die man als den unveränderlichen Typus des Schönen anzusehen gewöhnt ist. Die Männer- und Frauenköpfe hier sind dieselben, die der Künstler stets vor Augen hatte. Kann man etwa sagen, daß das Gefühl, das uns dazu führt, eine Frau zu lieben, gar keinen Anteil an dem Gefühle hat, das uns die Schönheit in der Kunst bewundern läßt? Wenn wir nun einmal so geartet sind, daß wir in dem Geschöpf, das uns entzückt, den Reiz finden, der uns zu fesseln geeignet ist, wie wollte man da erklären, daß dieselben Züge, dieselbe eigentümliche Grazie uns kalt lassen könnten, wenn wir ihnen in Gemälden oder Statuen begegnen? Soll man sagen, daß wir, da wir nicht

anders können als lieben, das erste beste lieben, was wir treffen, mag es noch so unvollkommen sein? Daraus müßte man denn den Schluß ziehen, daß unsere Leidenschaft um so lebhafter sein müßte, je mehr unsere Geliebte der Niobe oder Venus ähnelte. Aber oft lassen uns Weiber mit dieser Art Schönheit durchaus kalt.

*

Dieppe. Ich verbringe ganze Stunden ohne Lektüre, ohne Zeitungen. Ich gehe die Zeichnungen durch, die ich mitgebracht habe, ich betrachte mit Leidenschaft und unermüdlich die Photographien nach nackten Menschen, das wundervolle Gedicht des menschlichen Körpers, in dem ich lesen lerne, und dessen Anblick mir mehr sagt, als die Erfindungen der Vielschreiber.

*

Hier, wo ich in jedem Augenblicke das Meer, die Schiffe, die interessantesten Menschen sehe, empfinde ich es noch mehr, als im vorigen Jahre, daß man dem allen nicht das richtige Interesse abgewonnen hat. Die Schiffe spielen in der Marine-malerei nicht die gehörige Rolle; ich würde aus ihnen die Helden der Szene machen; ich schwärme für sie; sie haben für mich etwas Kräftiges, Anmutiges, Malerisches; je mehr sie in Unordnung sind, desto schöner finde ich sie. Die Marinemaler geben sie vollständig gleichgültig wieder. Wenn sie die Pro-

portionen beachtet, die Stellung des Takelwerks den Prinzipien des Segelns angemessen gezeichnet haben, so halten sie ihre Aufgabe für gelöst; den Rest machen sie mit geschlossenen Augen, wie die Architekten ihre Säulen und Hauptornamente auf einem Plane angeben. Ich verlange die Richtigkeit für die Phantasie; ihr Tauwerk besteht aus hastig und mechanisch gezeichneten Linien; es ist da wie zum Staat und scheint keinen Zweck zu haben. Zu der Wirkung, die ich verlange, müssen Farbe und Form zusammenwirken. Mein Streben würde im Gegenteil darauf gerichtet sein, nur die Hauptobjekte, diese aber in ihrer Beziehung zu den Personen anzugeben. Übrigens verlange ich dasselbe auch bei jedem andern Sujet. Das Beiwerk wird zu gleichgültig behandelt, selbst bei den größten Meistern. Wenn man die Figuren mit Sorgfalt behandelt und ihre Umgebung vernachlässigt, so erinnert mich das gleich an das Handwerk, an eine äußerliche Mache.

*

Augerville. Ich muß daran denken, wie Français, der bei der großen Medaille die ganze Zeit für sich gestimmt hatte, dann, als es zu spät war, in Entrüstung geriet, weil man Herrn Corot vergessen hatte. Dauzat und ich hatten aus einer Art von Anhänglichkeit für ihn gestimmt, und wir waren die einzigen.

*

Nichts kann die herrschenden Vorurteile besiegen. Als man zur Zeit von Lebrun und bis zu David die jungen Künstler nach Rom schickte, empfahl man ihnen nur das Studium von Guido Reni. Jetzt sucht man das „Schöne“ darin, die Mache der alten Fresken wiederzugeben, aber nur den akademischen Teil. Diese beiden so entgegengesetzten scheinenden Methoden treffen sich in dem Punkte, der immer die Losung aller Schulen sein wird: Das Technische dieser oder jener Schule nachzuahmen. Aus seiner Phantasie Mittel zu schöpfen, die Natur und ihre Wirkungen wiederzugeben und sie nach seinem eigenen Temperamente anzuwenden, das sind Chimären, dazu verhilft einem weder der römische Preis, noch der Palmenfrack.

*

Ich betrachte die Lithographien von Géricault und bin erstaunt, wie wenig einheitlich sie sind . . . Die Einheit fehlt in der ganzen Anordnung, in jeder Figur, in jedem Pferd. Seine Pferde sind niemals in Massen modelliert. Ein Detail reiht sich ans andere und bildet ein zusammenhangloses Ganze. Ganz das Gegenteil ist bei meinem „Christus im Grabe“ des Grafen Geloës der Fall, den ich vor Augen habe. Die Details sind im allgemeinen mittelmäßig und entziehen sich gewissermaßen der Prüfung. Das Ganze dagegen bringt einen tiefen Eindruck hervor, der mich selbst in Erstaunen setzt. Man kann sich

nicht davon losreißen, und keine Einzelheit drängt sich einem auf und zerstreut die Aufmerksamkeit. Das ist der Gipfel unserer Kunst, die eine simultane Wirkung hervorbringen will. Wenn die Malerei ihre Wirkungen auf die Art der Literatur erzielte, die nur eine Folge von sich ablösenden Bildern bietet, so hätte das Detail ein Recht, stärker hervorzutreten.

Ich überlese das im Dezember 1856. Es erinnert mich daran, wie mir Chenavard vor zwei Jahren in Dieppe sagte, er sehe Géricault nicht als einen Meister an, weil er keine Gesamtwirkung habe: „Das ist sein Kriterium für die Meisterschaft.“ Er spricht sie sogar Meissonier ab.

1856.

Bei Frau Viardot: sie sang wieder die Arie aus Armida . . . „Rettet mich vor der Liebe!“

Berlioz war unerträglich, er wütete unaufhörlich gegen die Triller und andere Verzierungen, die der italienischen Musik eigen sind. Er nennt sie barbarisch und im höchsten Grade geschmacklos. Nicht einmal bei den alten Meistern, wie Händel, will er ihnen Gnade schenken. Er tobte gegen die Fiorituren in der großen Arie der Donna Anna.

*

Über die Meisterwerke. — Ohne Meisterwerk gibt es keinen großen Künstler. Aber deswegen