



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Mein Tagebuch

Delacroix, Eugène

Berlin, 1918

urn:nbn:de:hbz:466:1-43194

PHX

H

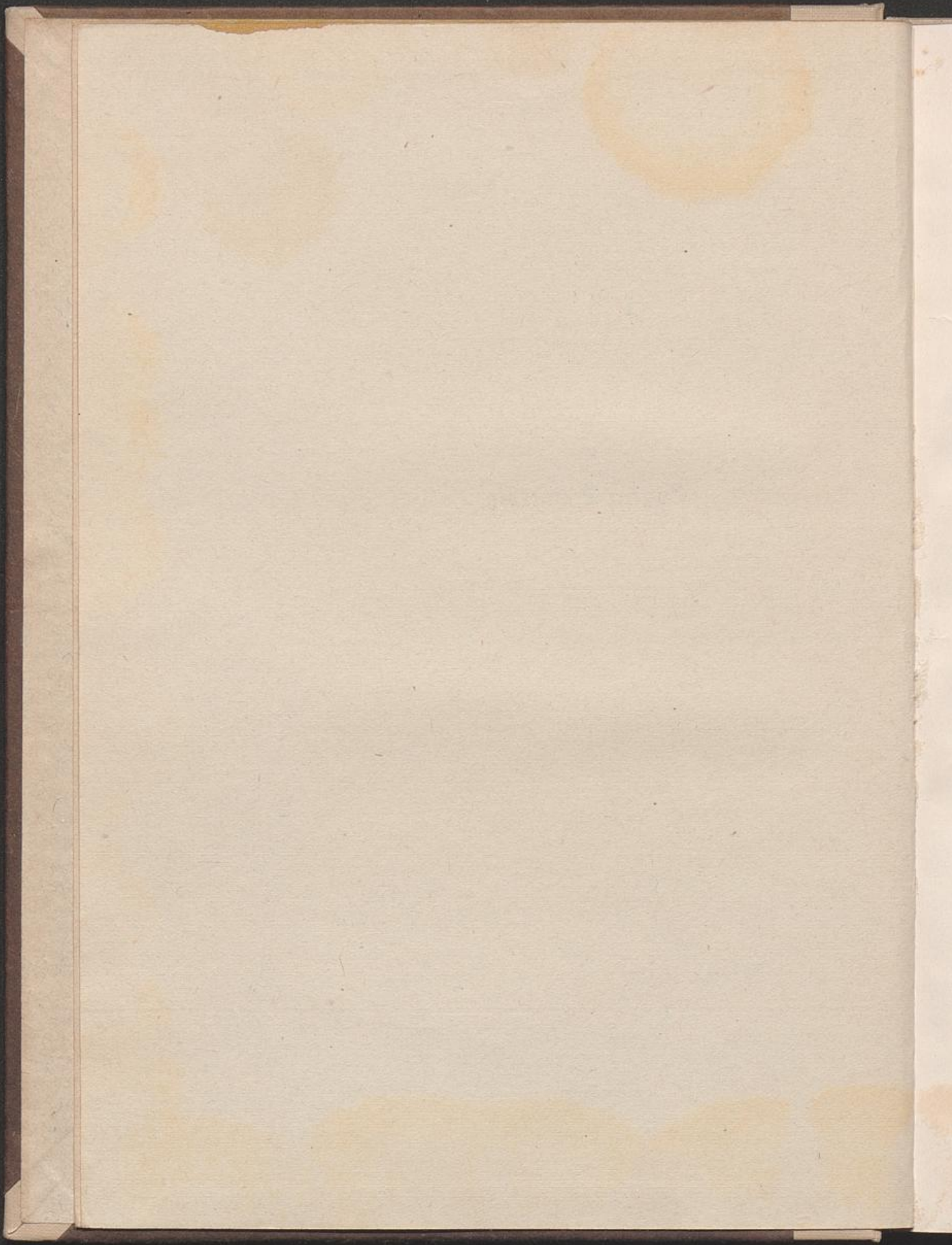
==

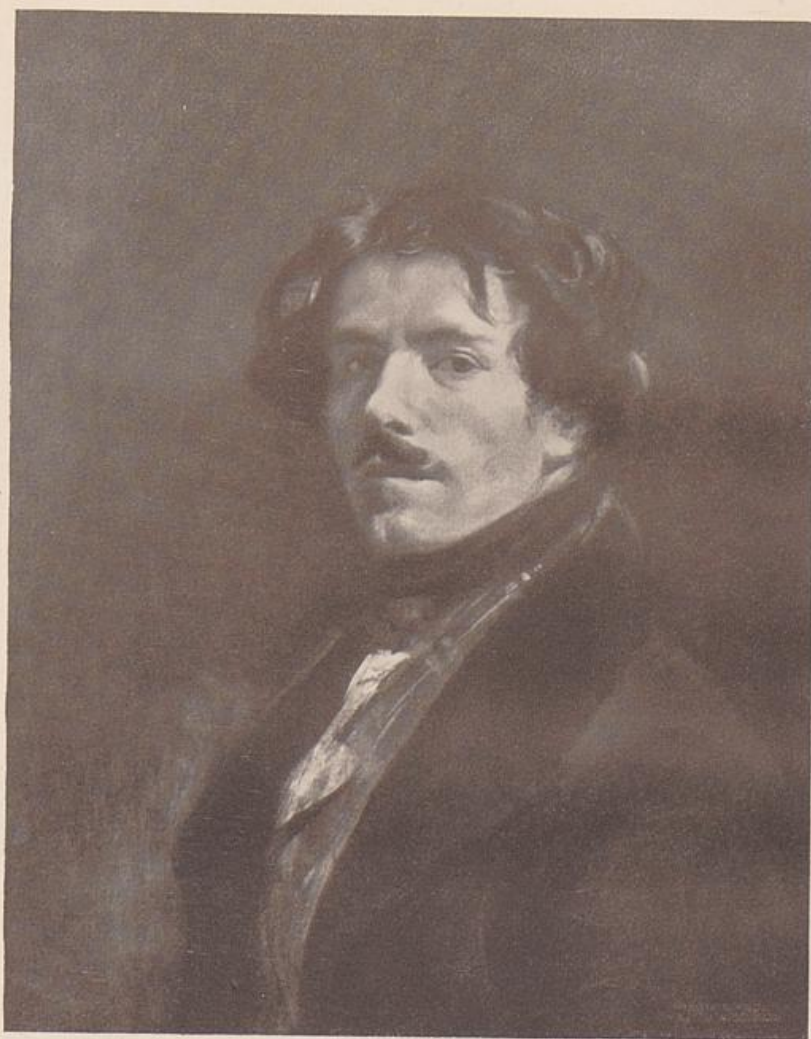
32

Verzeichnis 12-14



Eugène Delacroix

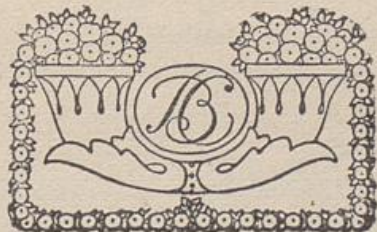




Eugène Delacroix, Selbstbildnis
(1829. Musée du Louvre)

Eugène Delacroix
Mein Tagebuch

Vierte bis sechste Auflage



Verlag Bruno Cassirer
Berlin 1918



Deutsche Bearbeitung

von

Erich Hancke

03
SE
2052



Schmall/3248



Einleitung

Eugène Delacroix wurde am 7. Floréal des Jahres VI. (26. April 1798) zu Charenton St. Maurice bei Paris geboren.

Sein Vater, Charles Delacroix, war zu dieser Zeit französischer Gesandter in Holland. Seine Mutter stammte aus einer Künstlerfamilie. Die künstlerischen Neigungen des Knaben traten sehr frühzeitig hervor und zwar ebenso in der Musik wie in der Malerei. Von seinem zehnten Jahre an besuchte er das Lycée Louis le Grand, und er war ein sehr mittelmäßiger Schüler. Als dann trat er in das Atelier von Guérin ein und studierte später unter Gros. Im Jahre 1823 stellte er sein Gemälde „Dante und Virgil“ aus. Das Bild hatte großen Erfolg und wurde vom Staate angekauft. Der Beifall, den dieses und die folgenden Werke wie das „Massacre de Scio“, bei Publikum und Künstlern fanden, war aber durchaus nicht unbestritten. Ja, man kann sagen, daß Delacroix sein ganzes Leben hindurch jedes Jahr von neuem um den Erfolg kämpfen mußte. Wenige Jahre vor seinem Tode, im Jahre 1859, hatte er den Schmerz, seine Bilder im „Salon“ vom Publikum verhöhnt zu sehen.

Übrigens fehlte es ihm durchaus nicht an äußeren Ehren. Im Jahre 1857 wurde er in die Akademie aufgenommen.

Die Arbeitskraft Delacroix' war trotz seiner zarten Körperkonstitution erstaunlich, und die Anzahl seiner Werke ist sehr groß. Als seine Hauptwerke könnte man nennen: „Virgil und Dante“, „Massacre de Scio“, „Kampf auf den Barrikaden“, diese drei im

Museum des Louvre; das Deckengemälde in der „Galerie d'Apollon“ im Louvre, „la justice de Trajan“ im Museum zu Rouen; „Foscari“ im Besitze des Herzogs von Anjou, und die Orientbilder, zu denen er die Anregung auf seiner Reise nach Marokko im Jahre 1832 fand.

Am 13. August 1863 machte ein Kehlkopfleiden, an dem der Künstler schon Jahre hindurch gelitten hatte, seinem Leben ein Ende.

Delacroix war nicht verheiratet.

Das Tagebuch, das drei stattliche Bände umfaßt, wurde 1822 begonnen und reicht bis 1863, allerdings mit einigen Unterbrechungen. Wahrscheinlich sind einige von den kleinen Heften, in welche Delacroix seine Notizen machte, verloren gegangen.

Der Künstler pflegte namentlich in den ersten Jahren selbst die geringfügigsten Kleinigkeiten, sogar die kleinen Beträge, die er für Essen und Trinken, für Modell und Öl Farben ausgab, aufzuschreiben. Alle diese nebensächlichen Notizen, wie auch Briefe an Verwandte usw., haben wir weggelassen und uns darauf beschränkt, das Interessanteste, sowohl an kritischen Betrachtungen als auch an persönlichen Bemerkungen, zu vereinigen. Auch so füllt dieser Auszug noch einen Band. Das Tagebuch war ursprünglich nicht zur Veröffentlichung bestimmt. Delacroix nahm also weder auf Stil noch auf kunstvolle Gliederung Rücksicht, sondern war einzig bestrebt, seine Idee möglichst treffend auszudrücken. Wir glaubten, dem Buche diesen Charakter nicht nehmen zu dürfen.

Delacroix nimmt unter den französischen Malern des vorigen Jahrhunderts eine ganz hervorragende Stellung ein. An Talent ist er den Größten ebenbürtig, und in der Entwicklung muß man ihn als den unmittelbaren Vorläufer Manets bezeichnen. Das Tagebuch eines solchen Künstlers muß auch beim deutschen Publikum das größte Interesse finden. Delacroix stand über ein halbes Jahrhundert hindurch inmitten des geistigen Lebens seiner Zeit. Er kannte alle berühmten Leute der Julimonarchie, der Republik

von 1848 und des zweiten Kaiserreichs. Es gibt in der Kunst, Literatur oder Politik seiner Tage keine bedeutendere Erscheinung, der wir nicht in diesem Buche begegneten.

So kann man das Tagebuch von Delacroix, das wir in gekürzter Form veröffentlichen, die Geschichte einer für die Kunst glorreichen Epoche nennen.

E. H.

IV

1822.

Paris. Gestern, Sonntag, frühmorgens, bin ich hier angekommen. Die Reise auf der Imperiale bei Kälte und strömendem Regen war sehr unangenehm. Das Vergnügen, das ich mir von der Rückkehr nach Paris versprochen, wollte sich, je näher ich der Stadt kam, desto weniger einstellen. Ich begrüßte Pierret. Ich war traurig. Die Tagesneuigkeiten sind daran schuld. Im Laufe des Tages war ich im Luxemburg, mein Bild zu sehen, und kehrte dann zum Essen zu meinem Freunde zurück. Am nächsten Tage ging ich zu Edouard Guillemardet. Ich freute mich, ihn wiederzusehen. Er teilte mir mit, daß er eifrig nach Rubens studiere. Ich halte das für sehr gut; denn gerade seine Farbe ließ zu wünschen übrig, und ich hoffe und wünsche, daß diese Studien ihn wahrhaft fördern und ihm zum Erfolg verhelfen werden. Im Salon hat er nichts bekommen; das ist jämmerlich! Wir versprachen uns im Winter zu besuchen.

Abends in der Preisbewerbung der Akademie.

1824.

Allemal, wenn ich die Gravüren zu Faust¹⁾ wiedersehe, bekomme ich Lust, eine ganz neue Malerei zu versuchen, eine Malerei, die sich bestrebt, die Natur sozusagen durchzupausen. Durch äußerste Mannigfaltigkeit in den Verkürzungen könnte man die allereinfachsten Stellungen interessant machen. Bei kleinen Bildern würde man den Gegenstand aufzeichnen, ihn auf der Leinwand leicht an

¹⁾ Illustrationen zu Faust von Peter von Cornelius.

legen und dann das Modell in der richtigen Stellung genau kopieren. Ich will bei meinem Bild, soweit es noch nicht fertig ist, darauf achten.

Heut früh im Luxemburg. Ich bin erstaunt über die Fehler bei Girodet, hauptsächlich bei seinem Jüngling auf der „Sintflut“. Dieser Mann kann buchstäblich nicht zeichnen.

*

Das Erste und Wichtigste in der Malerei sind die Konturen. Das übrige mag noch so nachlässig sein, wenn sie gut sind, so ist die Malerei fest und abgeschlossen. Ich muß mich mehr als andere in diesem Punkte beobachten. Stets daran denken und immer damit anfangen. Rafael verdankt ihnen die Abgeschlossenheit seiner Bilder und oft auch Géricault.

Im Luxemburg. „Die Aufständischen in Cairo“¹⁾ voll Kraft, großer Stil. Ingres famos . . . auch mein Bild²⁾ hat mir sehr gefallen. Es leidet an einem Fehler, der auch meinem neuen anhaftet, namentlich dem Weib, das ans Pferd gebunden ist, es ist nicht kräftig genug und zu dünn gemalt. Die Konturen sind verwaschen und unbestimmt. Ich muß beständig in dieser Richtung arbeiten. Ich habe den Velasquez gesehen und Erlaubnis erhalten ihn zu kopieren. Ich bin ganz erfüllt davon. Hier ist, was ich so lange suchte, ein pastoser und doch flüssiger Auftrag. Besonders die Hände sollte ich mir einprägen.

Heut früh sah ich bei Drolling eine Zeichnung von ihm mit Fragmenten von Figuren Michelangelos. Wie gewaltig ist das und wie schön! Die Vereinigung der Stile von Michelangelo und Velasquez müßte etwas Merkwürdiges geben. Es wäre gar nicht übel. Diese Idee kam mir sofort, als ich die Zeichnung sah. Sie ist weich und markig. Die Formen haben eine Weichheit, wie sie nur eine pastose Malerei wiedergeben kann, und dabei ist der Kontur kräftig. Die Stiche nach Michelangelo geben

¹⁾ Von Girodet.

²⁾ Dante und Virgil, jetzt im Louvre.

gar keine Anschauung davon. Das ist das Herrliche des Vortrags. Ingres hat etwas davon.

Wie das die Arbeit erleichtern würde, besonders bei kleinen Bildern. Ich bin froh, mir diesen Effekt gemerkt zu haben. Ich will Drolling bitten, die Köpfe von Michelangelo kopieren zu dürfen. Die Hände sehr merkwürdig . . . Die großen Überschneidungen . . . die Wangen einfach . . . die Nasen ohne Details, wonach ich tatsächlich immer gestrebt habe. Das kleine Porträt von Gericault, das bei Bertin war, hatte etwas davon, teilweise auch meine Salter und mein Neffe. — Ich hätte es schon früher erreicht, wenn ich gesehen hätte, daß es nur mit ganz bestimmten Konturen möglich ist.

Bei Lionardo da Vinci ist es vorhanden, bei Velasquez in hohem Maße ganz im Gegensatz zu Van Dyk. Da ist zu viel Öl, und die Konturen sind ausdruckslos und schwächlich. Giorgione hat viel davon.

*

Bei Allier¹⁾. Sehr entzückt von seiner neuen Figur. Sein „Seemann“ hat mir außerordentlich gefallen. Es ist mir aufgefallen und Champmartin fand es heut abend ebenfalls, daß seine Art mit der Malerei Gericaults Ähnlichkeit hat. Damit sind seine Vorzüge wie seine Fehler gesagt. In den Beinen und Schenkeln bei Allier konnte ich diesen Stil und seine Wirkung mit dem Michelangelo vergleichen.

Bei Leblond. Interessante Diskussionen über das Genie und die außergewöhnlichen Menschen. Dimier meinte, die großen Leidenschaften wären die Quelle des Genies. Ich denke, es ist die Phantasie allein, oder was auf dasselbe hinauskommt, eine Empfindlichkeit der Organe, die den einen sehen läßt, wo andere nichts sehen, und zwar auf seine besondere Art sehen läßt. Ich sagte sogar, daß die großen Leidenschaften, wenn sie zur Phantasie hinzukämen, sehr oft zur Verwilderung des Geistes führten, und

¹⁾ Französischer Bildhauer.

Dufresne machte die sehr richtige Bemerkung: „Ein außergewöhnlicher Mensch ist ein Mensch, der die Dinge auf eine nur ihm eigentümliche Art sieht.“ Er dehnte das auf die großen Feldherren und schließlich auf die großen Männer aller Zeiten und aller Richtungen aus. Also nur keine Regeln für solche großen Geister, die sind gut für Leute, die nur das Talent haben, das man erwerben kann. Der Beweis dafür ist, daß man jene Fähigkeit nicht übertragen kann. Er sagte: „Wieviel Nachdenken gehört dazu, einen schönen, ausdrucksvollen Kopf zu machen. Hundertmal mehr als zur Lösung einer mathematischen Aufgabe, und doch ist es im Grunde nur Instinkt, denn der Künstler kann von dem, was ihn leitet, keine Rechenschaft geben. Ich bemerke jetzt, daß mein Geist niemals in höherem Maße zum Schaffen ange-regt ist, als wenn ich eine mittelmäßige Darstellung eines Gegenstandes sehe, der mich interessiert.

*

Der Ruhm ist kein leeres Wort für mich. Beifall und Lob machen mich wirklich glücklich. Die Natur hat dieses Gefühl in alle Herzen gelegt. Wer auf den Ruhm verzichtet, oder vielmehr ihn nicht erwerben kann, tut klug daran, für diesen Dunst, die Ambrosia der großen Geister, eine Geringschätzung an den Tag zu legen, die man philosophisch nennt. Die Menschen sind neuerdings auf die törichte Idee verfallen, sich selbst dessen zu berauben, was ihnen die Natur vor den Tieren vorausgegeben hat, die sie zu Knechtesdiensten erniedrigen. Ein Philosoph ist ein Herr, der seine vier möglichst guten Mahlzeiten hält, für den Tugend, Ruhm und Ubel der Empfindung nur soweit in Frage kommen, als sie nichts an diesen vier notwendigen Geschäften ändern und ihre leiblichen Genüsse nicht beeinträchtigen. In diesem Sinne ist ein Maultier ein viel schätzbarer Philosoph, denn es erträgt noch obendrein, ohne sich zu beklagen, Schläge und Entbehrungen. Darauf glauben nun diese Leute stolz sein zu dürfen. Sie verzichten freiwillig auf Gaben, die gar nicht in ihrem Bereich liegen.—

Das Wesen des genialen Menschen oder vielmehr sein Wirken beruht nicht etwa in neuen Ideen, sondern in der Überzeugung, daß alles, was vor ihm getan worden ist, nicht gut genug getan sei. —

Ich sah mir bei Laugier die Zeichnung von Gros an, sie machte weniger Eindruck auf mich als das Bild. Die kalte Ausführung bildet einen merkwürdigen Gegensatz zu der Wärme der Natur. Etwas platt. Dann keine Individualität. Gut gezeichnet in den einzelnen Teilen, aber die Idee! . . . Ein bißchen Atelier . . . Arrangierte Draperien . . . Bekannter Effekt. Die Dunkelheit im Vordergrunde usw. Aber ich bin wenigstens dadurch nicht zu sehr entmutigt. Die Hauptsache ist, die höllische, bequeme Pinselführung zu vermeiden. Behandle das Material, daß es spröde wird wie Marmor. Das wäre vollständig neu. Mach das Material rebellisch, um es mit Geduld zu besiegen. —

Gérard im Museum gesprochen. Sehr viel Schmeichelhaftes. Er hat mich für morgen auf sein Landgut zum Essen eingeladen. Heut mit Horace Vernet und Scheffer gefrühstückt. Ein wichtiges Prinzip von Horace Vernet gelernt. Jedes Ding fertig machen, sobald man es gefaßt hat. Das einzige Mittel viel vor sich zu bringen.

1830.

Correggio scheint mir im Helldunkel nicht ganz so vollkommen wie Veronese und Rubens. Er stellt zu oft hellbeleuchtete Gliedmaßen auf einen dunkeln Grund. Auf dunkeln Grunde wirken besonders die reflektierten Partien.

Jede Fläche im Schatten oder vielmehr im Helldunkel muß ihren besonderen Reflex haben, z. B. alle Flächen, welche dem Himmel zugewendet sind, bläulich, die nach der Erde gewendet sind, warm; sorgfältig verändern, je nachdem sie sich drehen. Die Seitenflächen grau oder grün reflektiert.

Bei Veronese ist die Wäsche im Schatten kalt, im Licht warm. Sind viele Figuren da, so müssen sie in der Größe zueinander im richtigen Verhältnis stehen, je nach dem Plan, in dem sie sich befinden.

Blässe in den Reflexen gibt mehr als alles andere die Blässe der Krankheit oder des Todes wieder.

Die habende Frau: Für das Fleisch platter Lokalon. Für das Licht venetianisch Rot und Weiß, dazu je nach der Stelle, wo die Lichter stehen, Neapelgelb und Weiß, Neapelgelb, Weiß und Nebenschwarz. Die Schatten mit orangegelben Reflextönen so warm als möglich untermalt, und stellenweise graue Schattentöne wie Weiß, Neapelgelb und Umbra usw.

Es ist sehr vorteilhaft, immer dieselben Töne zu mischen, weil man da sehr leicht retouchieren und sich wieder in die Arbeit hineinfinden kann.

Bei Rubens ist viel Akademisches, zumal in der Technik und ganz besonders in seiner Behandlung des Schattens, der systematisch dünn gemalt ist und sich am Rande scharf absetzt.

Tizian ist in dieser Hinsicht viel einfacher, ebenso Murillo.

1834.

Über die Autorität, die Traditionen, das Beispiel der alten Meister. Sie schaden ebensoviel wie sie nützen. Sie führen die Künstler irre oder schüchtern sie ein. Sie geben den Kritikern fürchterliche Waffen gegen jede Originalität in die Hand.

Es ist ein merkwürdiges Mittel, die Künste zu unterstützen, wenn man den schlechten oder mittelmäßigen Malern erlaubt, drei Bilder auszustellen, den talentvollen Leuten aber untersagt, vier auszustellen.

1840.

Stets ist der Kontrast der Linien das erste, worauf man beim Zeichnen achten muß. Darüber muß man im klaren sein, ehe man noch einen Strich macht. In Girodet's Werken z. B. ist etwas davon vorhanden, weil er bei seiner großen Übung, nach der Natur zu arbeiten, ab und zu etwas von der Anmut des Modells erhascht. Es scheint aber wie durch Zufall hineingekommen zu sein. Er kannte das Prinzip nicht, während er es anwendete. X . . . scheint mir der einzige zu sein, der es verstanden

und angewendet hat. Darin beruht das Geheimnis seiner Zeichnung. Das schwierigste ist, es auf den ganzen Körper anzuwenden, wie er es tat. Ingres hat es in den Details getroffen, Händen usw. Ohne mechanische Hilfsmittel, die das Auge unterstützen, etwa eine Linie zu verlängern, oft durch das Netz zu zeichnen, würde man wohl nie dahin gelangen.

Alle andern Maler, Michelangelo und Rafael mit inbegriffen, haben aus dem Instinkt, aus der Empfindung heraus gezeichnet, und es ist ihnen gelungen, die Anmut wiederzugeben, weil sie sie in der Natur lebhaft frappte. Aber das Geheimnis von X. kannten sie nicht: die unfehlbare Sicherheit des Auges. Nicht wenn es an eine freie Arbeit geht, darf man sich mit Messen und Loten die Hände binden. Man muß die Sicherheit längst erworben haben, ehe man vor die Natur tritt. Sie setzt uns aber auch in den Stand, ein schwieriges Stück Natur schnell und richtig wiederzugeben. Willie ist auch im Besitze dieses Geheimnisses.

Bei Porträts ganz unentbehrlich.

Hat man z. B. mit solchem Verständnis die Gesamterscheinung studiert, weiß man sozusagen die Linien auswendig, so kann man sie gewissermaßen geometrisch auf dem Bilde wiedergeben. Hauptsächlich Frauenporträts. Da muß man immer mit dem Reiz der Gesamterscheinung anfangen. Fängt man bei Einzelheiten an, so wird man immer schwerfällig werden. Ein anderes Beispiel. Nehmen wir an, man hätte ein edles Pferd zu zeichnen. Hielte man sich da bei dem Einzelnen auf, so würde der Kontur niemals klar genug werden. Die verschiedenen Pläne gut auseinanderhalten und sie jedesmal umgrenzen. Alle in der Reihenfolge, wie sie sich dem Lichte darbieten, und die, welche denselben Helligkeitswert haben, hervorheben. So zum Beispiel in einer Zeichnung auf farbigem Papier die Glanzlichter mit Weiß aufsetzen. Die Lichtmassen deutet man auch noch mit Weiß an, aber weniger lebhaft. Die Halbtöne spart man im Papier aus. Darauf ein erster Ton mit dem Stift usw. Setzt man das Licht am Rande einer Fläche heller auf, als in ihrer Mitte, so drückt man damit ihre Uneben-

heit oder ihr Hervorspringen noch stärker aus. Darin hauptsächlich beruht das Geheimnis der Modellierung. Man könnte so viel Schwärze anwenden wie man will, ohne eine Modellierung zu erzielen. Man sieht daraus, daß man mit sehr wenig modellieren kann.

1843.

Es gibt Linien, die ungeheuerlich sind. Die Gerade, die regelmäßige Schlangenlinie, besonders Parallelen. Wenn der Mensch eine dieser Art errichtet, so nagen die Elemente an ihr. Das Moos, die Einflüsse der Bitterung brechen die geraden Linien seiner Monumente. Eine Linie allein hat gar keine Bedeutung. Es muß eine zweite hinzukommen, um ihr Ausdruck zu geben.

Es wäre interessant, festzustellen, ob die regelmäßige Linie nur im Gehirn des Menschen existiert.

Die Tiere haben sie nicht in ihren Konstruktionen oder vielmehr in den Andeutungen von Regelmäßigkeit, welche man in ihren Werken findet, z. B. der Cocon, die Zelle.

Gibt es einen Übergang, der von der leblosen Materie zur menschlichen Intelligenz führt, die vollständig geometrische Linien erfindet?

Wieviel Tiere arbeiten dagegen unausgesetzt an der Zerstörung der Regelmäßigkeit! Die Schwalbe hängt ihr Nest unter dem Giebel des Palastes auf. Der Wurm bohrt seinen eigenwilligen Weg durch den Balken. Daher der Reiz alter und verfallener Gegenstände. Der Verfall bringt sie der Natur näher.

1844.

Das übertrieben Geistreiche bei den Franzosen.

Sie wollen, daß jede Stelle ihres Werkes geistreich sei, oder vielmehr sie wollen, daß man überall den Autor merke und ihn für einen geistreichen und feingebildeten Mann halte. Daher kommen die Roman- und Theaterfiguren, die nicht im Sinne ihrer Charaktere sprechen, die endlosen Betrachtungen, in denen sich Überlegenheit, Bildung usw. breit macht. Desgleichen in den bildenden Künsten. Der Maler denkt weniger daran, sein Sujet auszu-

drücken, als mit seiner Geschicklichkeit, seiner Gewandtheit zu glänzen. Daher die geschickte Malerei, die gewandte Pinselführung, das schön gemalte Stück. Die Toren! während ich ihre Geschicklichkeit bewundere, bleibe ich kalt und meine Phantasie unbeschäftigt.

Die wirklich großen Meister arbeiten anders. Gewiß entbehrt ihre Ausführung nicht des Reizes. Ganz im Gegenteil. Aber es ist nicht jene unfruchtbare, materielle Ausführung, die uns keine andere Achtung einflößen kann als ein Kraftstück. Paul Veronese — die Antike.

Es gehört wirklich große Selbstverleugnung dazu, einfach zu sein, wenn man dessen überhaupt fähig ist. Das beweisen sogar die großen Meister. Im Anfange neigen sie fast immer zu dem oben erwähnten Fehler. In ihrer Jugend, wo sie unter ihren Fähigkeiten gleichsam ersticken, ziehen sie das Gedunsene, das Geistreiche vor usw. Sie wollen lieber glänzen als rühren. Sie wollen, daß man den Autor in seinen Personen bewundere, sie glauben flach zu sein, wenn sie nur klar oder rührend sind.

Die modernen Autoren haben niemals so viel vom Duell gesprochen, als seit man sich nicht mehr schlägt. Es ist die hauptsächlichste Triebfeder ihrer Erzählungen. Sie geben ihren Helden eine unbezähmbare Tapferkeit. Es scheint, als ob der Leser, wenn sie Feiglinge schilderten, von dem Mute der Autoren einen schlechten Begriff bekäme.

Die Helden Byrons sind durchweg Prahler, Gliederpuppen, deren Typen man in der Natur vergebens suchen würde. Dieses falsche Genre hat tausend unglückliche Nachahmungen hervorgebracht.

Ist doch nichts leichter, als sich irgendein ideales Wesen ausdenken und es nach Gefallen mit allen außerordentlichen Tugenden auszustaffieren, die für die Attribute des Helden gelten.

*

Gegen die Rhetorik.

Die Vorrede zu Obermann. Etwas Rhetorik darin. Wohl verstanden nicht in der Vorrede von Senancourt. Die Rhetorik ist überall zu finden, sie verdirbt die Bilder wie die Bücher.

Der Unterschied zwischen den Büchern der Schriftsteller von Fach und den Büchern der Leute, die nur schreiben, weil sie etwas zu sagen haben, beruht darin, daß in diesen die Rhetorik fehlt, während sie in jenen die besten Eingebungen vergiftet.

Warum läßt mich denn diese Vorrede von George Sand so unbefriedigt? Eben wegen dieses Körnchens Rhetorik, welches in die Sache eine gezierte und gesuchte Ausdruckweise hineinträgt. Hätte der Autor sich nicht damit beschäftigt, seine Beredsamkeit glänzen zu lassen, sondern seine Empfindungen zu ergründen, so hätte er vielleicht das wiedergegeben, was ich empfinde. Ich bewundere sein Wort, aber es läßt mich gleichgültig.

*

Ist der Fleischton zu weiß geworden, weil man zu viel kalte Töne aufeinandergesetzt hat, so darf man sich nicht scheuen, die warmen Töne der Untermalung ganz energisch zu erneuern und dann von neuem hineinzumalen. —

Die Werke von Hugo sind wie ein Entwurf von der Hand eines talentvollen Menschen. Er sagt alles, was ihm in den Sinn kommt. —

Es ist der Fehler des modernen Romanstils, daß er an der Manie leidet, Örtlichkeit und Kostüme mit der äußersten Genauigkeit zu beschreiben. Es wird damit nur eine Scheinwahrheit erzielt. Das Ganze wirkt sogar dadurch noch falscher, wenn, wie so oft, die Charaktere falsch sind, die Personen zur Unzeit und zu langatmig reden, und vor allem, wenn die Fabel, die man zurechtgemacht hat, um die Helden auftreten und handeln zu lassen, nur ein triviales oder melodramatisches Gewebe aus allerlei abgebrauchten, effektvollen Kniffen ist. Sie sind wie die Kinder, wenn sie Theater spielen. Die stellen irgendeine Handlung, meistens eine unsinnige, dar. Dazu nehmen sie als Dekoration natürliche Zweige, die Bäume vorstellen sollen.

Wenn man den Schauplatz oder das Äußere der Personen so beschrieben hat wie Balzac und die andern es tun, wären Wunder von Wahrheit in der Charaktermalerei und in den Neben der

handelnden Personen nötig, um die Phantasie zu befriedigen. Das geringste Wort, das nach Emphase schmeckt, die geringste Weit-
schweifigkeit im Ausdruck von Gefühlen zerstören die ganze Wir-
kung der so natürlich erscheinenden Einleitungen.

Wenn Gil Blas sagt, daß der Herr von ein groß-
gewachsener Junker war, trocken und mager mit argwöhnischen
Manieren, so verzichtet er darauf, uns mitzuteilen, was er für
Augen hatte, oder was für einen Anzug er trug mit allen Einzel-
heiten. Oder wenn er eine von diesen Einzelheiten ausläßt, so gibt
er uns dafür eine andere, die dermaßen charakteristisch ist, daß sie
uns den ganzen Menschen malt, und zwar so vollendet, daß alle
weiteren Zutaten, die man noch hinzufügen könnte, die Phantasie
nur hindern würden, den Zug, der die Physiognomie gibt, klar
zu erfassen.

Eingebung — Talent.

(Für das Wörterbuch.)

Der Laie glaubt, das Talent müsse sich immer gleich sein
und jeden Morgen wie die Sonne aufgehen, ausgeruht und er-
frischt; es müsse bereit sein, aus derselben immer offenen, immer
vollen, immer überfließenden Vorratskammer neue Schätze auf die
Schätze des vorhergehenden Tages zu schütten.

Er weiß nicht, daß es, wie alles Vergängliche, eine an-
steigende und eine abfallende Bahn verfolgt. Daß es schwach be-
ginnt, wächst, in seiner vollen Kraft erscheint und allmählich ver-
lischt, und daß es unabhängig von diesem Weg, den es zurücklegt,
wie alles, was atmet, noch allen Schwankungen der Gesundheit
unterworfen ist. Es ist von Krankheit, geistiger Verfassung, Freude
und Trauer abhängig. Außerdem kann es vorkommen, daß es sich
im vollen Besitze seiner Kraft verirrt. Es gerät oft auf Ab-
wege und braucht dann viel Zeit, um auf den Ausgangspunkt
zurückzukommen. Dort angelangt, ist es nicht immer mehr das-
selbe. Gleich dem vergänglichen Fleische, dem schwachen und von
allen Seiten angreifbaren Leben aller Geschöpfe, das tausend zer-
störenden Einflüssen widerstehen muß und fortwährender Stäh-

lung oder unausgesetzter Sorgfalt bedarf, um nicht von dem auf uns lastenden Universum verschlungen zu werden, ist das Talent bei den Hindernissen, von denen umgeben es seine merkwürdige Macht ausübt, gezwungen, beständig über sich zu wachen, zu kämpfen, sich stets in Atem zu halten.

Unglück und Glück sind Klippen, die es in gleicher Weise fürchten muß. Der allzu große Erfolg droht es zu entnerven, während der Mißerfolg es entmutigt. Manche Talente leuchteten nur für kurze Zeit auf und erloschen sogleich wieder. Dieses Licht bricht manchmal gleich bei ihrem Erscheinen hervor und verschwindet dann für immer. Andere, die im Anfang schwach und schwankend oder zerstreut oder einförmig waren, erstrahlten nach einer langen, fast erfolglosen Laufbahn in unvergleichlichem Glanze, z. B. Cervantes. Lewis hat nach seinem „Mönch“ nichts Gutes mehr geschaffen. Er gehört zu denen, die sich nicht entwickelt haben usw. —

Die hauptsächlichste Gabe des Genies ist, zu ordnen, zusammenzusetzen, die Beziehungen zu sammeln, sie richtiger und ausgedehnter zu sehen.

*

Der Ehebruch, der im Gesetzbuch ein ungeheures Wort ist, ist in Wirklichkeit nur Sache der Galanterie, eine Maskenballaffäre.

Man sollte die Frauen etwas strenger halten. Sie gehen, wohin sie wollen, sie tun, was sie wollen, sie haben zu viel Autorität. Es gibt mehr Frauen, die ihre Männer betrügen, als Männer, die ihre Frauen betrügen. Die Frauen brauchen einen festen Zügel. Sie brechen die Ehe für Flittertand, Verse.

1846.

Will man dem Dichter vollständige Freiheit in bezug auf Zeit und Ort zugestehen, so muß man das System Shakespeares zweifellos als das natürlichste anerkennen, denn bei ihm folgen die Tatsachen einander wie in der Geschichte. Die angekündigten Personen betreten, eingeführt oder nicht, im Moment, wo sie notwendig sind, die Szene, bleiben nötigenfalls nur einige Minuten

und werden dann aus demselben Grunde entfernt, der ihr Erscheinen veranlaßte, d. h. weil der Gang der Handlung es erfordert. Das ist in der That die Art, wie die Dinge im Leben vor sich gehen. Aber ist das Kunst?

Man könnte sagen, daß das französische System darüber hinausging, indem es die der Kunst eigenen Bedingungen zu erfüllen suchte und, um diesen Bedingungen gerecht zu werden, darauf verzichtete, natürlich zu sein. Das französische System ist sicherlich das Ergebnis sehr geistvoller Kombinationen, die dahin zielen, der Wirkung mehr Kraft, mehr Einheit, d. h. etwas Künstlerisches zu geben. Das Resultat ist, daß auch bei den größten Meistern die Mittel klein und kindlich sind. Sie schaden auf ihre Art der Wirkung ebensosehr, da sie künstliche Triebfedern, Vorbereitungen usw. nötig machen.

So führt dieses System eher zur Regelmäßigkeit und zu einer kalten Symmetrie als zur Einheit. In Shakespeares Werken ist wenigstens die Einheit einer weiten Landschaft voll mannigfaltiger Gegenstände. Da wird inmitten der Fülle von Einzelheiten das Auge vielleicht zögern, ein Ganzes zu erfassen. Das Ganze wird aber trotzdem endlich hervortreten, weil sich die Hauptmomente, dank der Kraft seines Genies, dem Beschauer aufzwingen.

Daß ein griechischer Tempel, der in allen seinen Theilen vollendet proportioniert ist, die Einbildungskraft ergreift und sie vollständig befriedigt, ist wohl leicht zu verstehen. Der Vorwurf des Architekten ist unendlich leichter als der des dramatischen Dichters. Für ihn gibt es weder unvorhergesehene Ereignisse und ungezügelte Charaktere, noch die tausenderlei Wirkungsmöglichkeiten und Komplikationen. Ich möchte indessen fast glauben, daß die Erfinder der Einheit von Zeit und Ort der Meinung waren, sie könnten mit Hilfe gewisser Regeln einer dramatischen Komposition etwas von der Einfachheit geben, die wir an einem griechischen Tempel bewundern. Nach dem, was ich über die ungeheure Verschiedenheit gesagt habe, wäre das wohl das Törichteste, was man sich denken kann.

Gestern habe ich den „Deserteur“ von Sedaine gesehen. Diese Art scheint mir der Vollendung der dramatischen Kunst sehr nahe zu kommen, wenn nicht die Vollendung selbst zu sein.

Den Franzosen war es auch vorbehalten, selbst das großartige aber künstliche System ihrer großen Genies Corneille, Racine und Voltaire umzugestalten. Trotz der übertriebenen Liebe zum Natürlichen oder vielmehr der Steigerung der Natürlichkeit in den begleitenden Einzelheiten bis zum Außersten, wie in den Dramen Diderots, Sedaines usw., ist diese Form ein wirklicher Fortschritt. Sie läßt einen gewaltigen Spielraum für die Entwicklung der Charaktere und Ereignisse, da sie Veränderung des Ortes und große Zeitabstände zwischen den Akten erlaubt. Aber das Gesetz des fortschreitenden Interesses ist hier besser beobachtet, und die Kunst, mit der Handlung und Charaktere im Sinne einer moralischen Wirkung behandelt sind, ist der Kunst Shakespeares in seinen schönsten Tragödien überlegen. Da findet man nicht ewig Auftritte und Abgänge, nicht fortwährend Dekorationswechsel, die nur den Zweck haben, ein Wort mitzuteilen, das hundert Meilen von da gesprochen wird, nicht hundert Nebenpersonen, die die Aufmerksamkeit ermüden, mit einem Worte — nicht diesen Mangel an Kunst. Solche Werke sind wohl prächtige Stücke, Säulen, sogar Statuen, will man aber aus ihnen ein Ganzes haben, eine Komposition, so ist man gezwungen, die Arbeit in seiner eigenen Phantasie zu verrichten.

Es gibt in Frankreich kein Drama zweiten, sogar dritten Ranges, das nicht interessanter wäre als alle ausländischen Werke. Das liegt an jener Kunst, jener Auswahl der Ausdrucksmittel, die ebenfalls eine französische Erfindung ist.

Wie konnte es Goethe mit allem seinem Genie, wenn er überhaupt welches besitzt, einfallen, nach dreihundert Jahren wieder bei Shakespeare anzufangen . . . Was ist denn neu in seinen Dramen mit ihren Vorspielen, unnützen Beschreibungen, die übrigens in der Charakteristik und der Kraft der Situationen den Dramen Shakespeares so weit nachstehen. Nach den Ge-

sehen der französischen Tragödie wäre es z. B. unmöglich gewesen, die Wirkung der letzten Szene des „Deserteur“ hervorzubringen. Jene fünf Minuten dauernde Szene, in der wir sehen, wie man zur Hinrichtung des Deserteurs schreitet, erschüttert uns, wenn wir gleich erwarten, daß die Begnadigung rechtzeitig eintrifft. Das gibt eine Wirkung, die keine Erzählung erreichen könnte. Goethe oder irgendein anderer aus dieser Schule hätte die Szene sicher auch gebracht, vorher aber zwanzig andere ohne besonderes Interesse. Er hätte nicht verfehlt, das junge Mädchen einzuführen, wie es den König um Gnade für seinen Geliebten bittet. Er hätte vielleicht gemeint, die Handlung dadurch mannigfaltiger zu gestalten. Es ist vielleicht bei diesem System gar nicht möglich, viele Facta zu unterdrücken, ohne das Verhältnis zwischen den Tatsachen, die man dem Zuschauer zeigt und denen, die man nur erzählt, zu zerstören. Es ist wie ein stampfendes Schiff, das nur vorwärts kommt, wenn es sich ganz auf die eine oder ganz auf die andere Seite neigt. Das ermüdet und langweilt den Zuschauer. Er ist gezwungen, sich an die Maschine des Autors zu spannen und mit ihm zu schwitzen, um sich aus diesem Aufwand von Lokalitäten und Personen herauszuarbeiten. Es ist klar, daß die letzte Szene aus dem Deserteur, in der der Schauplatz gewechselt wird, um einen großen Effekt hervorzubringen, in einem englischen oder deutschen Drama nach zwanzig oder dreißig uninteressanten Szenenwechseln den Zuschauer weniger leicht rühren wird.

Die Tatsache, daß Goethe bei seinem Genie sich die Fortschritte in der Kunst seiner Epoche nicht zunutze zu machen verstand, daß er sie vielmehr zu den Kindereien der spanischen und englischen Dramen zurückführte, reißt ihn unter die kleinen und originalitätsfüchtigen Geister. Dieser Mann, den wir immer schaffen sehen, ist nicht einmal so verständig, den besten Weg zu wählen, wo doch vor ihm und um ihn herum bereits alle Wege bezeichnet und wunderbar geebnet sind.

Byron verstand wenigstens, sich in seinen Dramen vor dieser Originalitätsfucht zu hüten. Er erkannte die Schwäche

des Shakespeareschen Systems, und wenn er auch weit entfernt war, das Verdienst der großen französischen Tragiker einzusehen, so ließ ihn sein klarer Blick doch den überlegenen Geschmack und das Sinnvolle ihrer Form erkennen.

*

Constable sagt, das Grün seiner Wiesen sei deswegen so viel besser, weil es aus einer Menge verschiedener Grüns zusammengesetzt ist. Die gewöhnlichen Landschaftler behandeln das Grün als einen einzigen Ton, und deshalb ist es so wenig intensiv.

Was er vom Grün der Wiesen sagt, kann man auf alle anderen Farben anwenden.

*

Die Wichtigkeit des Beiwerkes. Eine kleine Nebensache kann oft die Wirkung eines Bildes zerstören. Das Gestrüpp, das ich hinter den Tiger für Herrn Roche setzen wollte, zerstörte die Einfachheit und Weite der Ebene im Hintergrund.

1847.

Pantheon. Kuppel von Gros, trocken, unnützes Zeug. Strebebogen von Gérard zum ersten Male gesehen. Der Ruhm, der Napoleon in den Armen hält, während irgendein Wilder im Vordergrunde kniet. Das Vaterland, ein großes Weib in einer Rüstung und von Schleiern umwallt, an einem Grabe, am Boden hingestreckte Leute. Eine fliegende Figur auf dem Grabe ist das einzige Schöne an dem ganzen Werke. Schöne Haltung, schöne Bewegung. Das Auge durch irgendeinen Unfall ausgeschlagen.

Die Gerechtigkeit. Es ist mir bei diesem Bilde unmöglich, mich auch nur an das Geringsste zu erinnern.

Der Tod. Ein Weib stützt oder schlägt, man erkennt nicht, was von beiden gemeint ist, einen noch jungen Mann, der sich an einem Denkmal unbestimmten Charakters festzuhalten sucht. Seine Stellung ist nicht schlecht. Im Vordergrunde andere Leute am Boden hingestreckt, aus denen man nicht klug wird.

Alles fürchterlich in der Farbe. Schiefergrauer Himmel. Überall Töne, die nicht miteinander harmonieren.

Das Glänzen der Malerei beleidigt das Auge vollends und gibt der ganzen Sache eine unerträgliche Dürftigkeit. Ein Goldrahmen, der nicht zu dem Charakter des Gebäudes paßt und im Verhältnis zur Malerei zuviel Platz wegnimmt usw.

*

Der Einfluß der Hauptlinien in einer Komposition ist ungeheuer groß.

Ich habe die Jagden von Rubens, unter anderen die von Soutman radierte Löwenjagd vor Augen. Eine Löwin kommt aus dem Hintergrunde angefetzt und wird von der Lanze eines Reiters, der sich umkehrt, durchbohrt. Man sieht, wie sich die Lanze biegt, während sie in die Brust der wütenden Bestie eindringt. Im Vordergrund ist ein maurischer Reiter gestürzt. Sein Pferd, das ebenfalls am Boden liegt, wird bereits von einem riesigen Löwen gepackt. Aber das Untier dreht sich mit einer schauerlichen Grimasse nach einem anderen Kämpfer um, der, völlig auf dem Boden ausgestreckt, mit seiner letzten Kraft der Bestie einen fürchterlich breiten Dolch in den Leib stößt. Er ist durch eine der Hinterpranken des Tieres wie an den Boden genagelt. Das Tier bearbeitet ihm, als es sich durchbohrt fühlt, in entsetzlicher Weise das Gesicht. Die sich bäumenden Pferde, die gestäubten Mähnen, tausend Nebendinge, abgelöste Panzer, verwirrte Zügel, alles ist dazu angetan, auf die Phantasie zu wirken, und die Ausführung ist wundervoll. Aber der Eindruck ist wirr. Das Auge weiß nicht, wo es ruhen soll, es hat die Empfindung einer schrecklichen Unordnung. Die Kunst scheint nicht genug mitgesprochen zu haben, sie hätte durch eine kluge Verteilung oder durch Opfer die Wirkung so vieler genialer Einfälle erhöhen sollen.

Bei der Nilpferdjagd im Gegenteil zeigen die Einzelheiten keinen so großen Aufwand an Erfindung. Man sieht im Vordergrund ein Krokodil, das als Malerei sicher ein Meisterwerk ist, in der Haltung aber interessanter sein könnte. Das Nilpferd, der Held der Handlung, ist ein unförmiges Tier, und nicht die schönste Ausführung kann es erträglich machen. Die Haltung der

heranstürmenden Hunde ist sehr energisch, aber Rubens hat dieses Motiv oft wiederholt. In der Beschreibung wird dieses Bild in jeder Beziehung schwächer als das vorhergehende erscheinen, doch durch die Art, wie die Gruppen verteilt sind, oder vielmehr dadurch, daß das ganze Bild nur eine einzige große Gruppe bildet, erhält die Phantasie einen Stoß, der sich jedesmal erneuert, so oft man die Augen darauf richtet, während wir bei der Löwenjagd durch die Zersplitterung des Lichtes und die Unbestimmtheit der Linien immer in dieselbe Unsicherheit versetzt werden.

In der Nilpferdjagd nimmt das Ungeheuer die Mitte ein. Reiter, Pferde, Hunde, alles stürzt sich wütend darauf. Die Komposition hat ungefähr die Form eines Andreaskreuzes mit dem Nilpferd in der Mitte. Der zu Boden gestürzte Mann, der im Schilf ausgestreckt unter den Pfoten des Krokodils liegt, bildet unten die Fortsetzung einer langen Linie von Licht, die verhütet daß der obere Teil der Komposition zu sehr dominiert. Von unvergleichlicher Wirkung aber ist das große Stück Himmel, welches das Ganze auf beiden Seiten umrahmt, hauptsächlich auf der linken Seite, wo er ganz wolkenlos ist und durch die Einfachheit des Kontrastes dem Ganzen eine unvergleichliche Bewegtheit, Mannigfaltigkeit und zugleich Geschlossenheit gibt.

Bei Herrn Thiers diniert. Ich weiß nicht, was ich mit den Leuten, die ich bei ihm treffe, reden soll, und sie wissen nicht, was sie mit mir reden sollen. Von Zeit zu Zeit, wenn man merkt, wie mich die Gespräche der Politiker über die Kammer usw. langweilen, spricht man mit mir von Malerei. Wie kalt und langweilig die moderne Art des Diners ist! Die Lakaien tragen gewissermaßen alle Kosten, und in Wirklichkeit sind sie die Wirte. Uns Essen bekümmert man sich am allerwenigsten. Man bezahlt sich damit, als entledigte man sich einer lästigen Pflicht. Keine Herzlichkeit mehr, keine Gemütlichkeit. Die zerbrechlichen Gläser . . . törichter Luxus! Ich kann mein Glas nicht anrühren, ohne es umzustößen und die Hälfte seines Inhalts auf das Tischtuch zu schütten. Ich empfahl mich so schnell als möglich. —

Es war von Diderots Ansichten über die Schauspieler die Rede. Er behauptet, der Schauspieler müsse bei aller Beherrschung in Begeisterung sein. Ich behaupte dagegen, daß er alles durch die Einbildungskraft machen müsse. Diderot, der nichts von Empfindung beim Schauspieler wissen will, betont doch nicht zur Genüge, daß die Einbildungskraft sie ersetzen muß. Ein Ausspruch Talmas, der mir berichtet worden, erklärt recht gut, welche Art Inspiration der Schauspieler braucht, und zugleich wie er sich beherrschen muß. Er behauptete, auf der Bühne vollständig Herr über seine Inspiration zu sein, sich kritisieren zu können und dabei ganz den Anschein zu erwecken, als gäbe er sich völlig hin. Wenn aber, fügte er hinzu, in dem Augenblicke ihm jemand zugerufen hätte, sein Haus stehe in Flammen, so hätte er sich aus der Situation nicht losreißen können. Das ist der Fall bei jedem Menschen, der bei einer Arbeit ist, die alle seine Fähigkeiten in Anspruch nimmt, seine Seele aber nicht in Aufruhr bringt.

Garcia, der für Empfindung und wahre Leidenschaft Partei nahm, denkt an seine Schwester, die Malibran. Er führte uns als einen Beweis ihres großen Schauspielertalentes an, daß sie niemals vorher wußte, wie sie spielen würde. So blieb sie, wenn sie als Romeo zu Juliens Grab kam, beim Eintreten bald in Schmerz versunken an einem Pfeiler stehen, bald warf sie sich schluchzend vor dem Sarge zur Erde usw. Sie erzielte damit sehr energische und scheinbar sehr wahre Wirkungen, aber es kam auch vor, daß sie übertrieb und sich vergriff und infolgedessen unerträglich war. Ich erinnere mich nicht, sie jemals vornehm gesehen zu haben. Wo sie der Erhabenheit am nächsten kam, war es doch stets nur die Erhabenheit, die einer Spießbürgerin erreichbar ist. Ihr fehlte mit einem Wort jede Idealität. Sie glich einem talentvollen jungen Menschen, der in seinem Eifer und seiner Unerfahrenheit niemals genug zu tun glaubt. Sie schien in einer Situation immer neue Wirkungen zu suchen. Betritt man diesen Weg, so wird man niemals fertig. Ein ausgezeichnetes Talent wird ihn niemals einschlagen. Sind seine Studien einmal gemacht und ist das Richtige gefunden, so geht es nicht mehr davon

ab. Das war das Wesen des Talentes der Pasta. So arbeiteten Rubens, Rafael und alle großen Komponisten. Abgesehen davon, daß man sich bei der anderen Methode in einer steten Ungewißheit befindet, ginge das ganze Leben in Versuchen über ein einziges Sujet hin. Wenn die Malibran mit ihrer Rolle fertig war, war sie erschöpft. Die moralische Ermüdung verband sich mit der physischen, und ihr Bruder gibt zu, daß sie nicht lange so hätte leben können. Ich sagte ihm, daß Garcia, sein Vater, der doch ein großer Schauspieler war, in allen Rollen, wenn auch sichtlich inspiriert, immer derselbe blieb. Er hatte gesehen, wie er sich für den Othello eine Gebärde im Spiegel einstudierte. Ein Schauspieler mit Empfindung würde dergleichen nicht tun. In Maria Stuart führt Leicester die Malibran vor ihre Rivalin Elisabeth und beschwört sie, sich vor ihrer Feindin zu demütigen. Sie willigt endlich ein, wirft sich ihr zu Füßen und fleht sie an. Aber empört über die unbeugsame Strenge Elisabeths erhob sie sich ungestüm und gab sich einer Wut hin, die, wie er sagte, die größte Wirkung machte. Sie riß ihr Taschentuch und sogar ihre Handschuhe in Fetzen. Das sind ebenfalls Effekte, zu denen ein großer Künstler niemals herabsteigen wird. Sie entzücken die Logen und verschaffen denen, die sie sich gestatten, eine Eintagsberühmtheit. Nach dem Tode des Schauspielers ist es leider unmöglich, einen Vergleich zwischen ihm und den Rivalen, die ihm bei Lebzeiten den Beifall streitig machten, anzustellen. Die Nachwelt kennt vom Schauspieler nur den Ruf, den ihm seine Zeitgenossen gemacht haben, und für unsere Nachkommen wird die Malibran auf einer Stufe mit der Pasta stehen. Vielleicht, wenn man das übertriebene Lob ihrer Zeitgenossen in Betracht zieht, wird sie ihr sogar vorgezogen werden. Garcia spricht von dieser letzteren als von einem kalten, berechnenden Talente, einem plastischen, wie er sich ausdrückte. Was er plastisch nannte, das war eben gerade das Ideale. In Mailand hatte sie die Norma mit außerordentlichem Erfolg freiert. Man sagte nicht mehr die Pasta, sondern die Norma. Frau Malibran kommt. Sie will in dieser Rolle debütieren. Diese Kinderei gelingt ihr. Das Publikum, das anfänglich

geteilt war, hob sie bis in die Wolken, und die Pasta war vergessen. Nun war die Malibran die Norma geworden. Ich glaube es gern.

Wenn der Maler keine Werke hinterließe, und wenn man ihn wie den Schauspieler auf das Zeugnis seiner Zeitgenossen hin beurteilen müßte, so würden wohl viele Leute vor der Nachwelt ganz anders dastehen. Wieviel Namen, die heute unbekannt sind, konnten dank der Laune der Mode und dem schlechten Geschmack der Mitlebenden ihrer Zeit einen bedeutenden Glanz ausstrahlen. Gott sei Dank, daß die Malerei, so gebrechlich sie auch ist, und nötigenfalls der Kupferstich die Aktenstücke dieses Prozesses bewahren und der Nachwelt vor Augen führen, und gestatten, den hervorragenden Künstler, den das törichte, vergängliche Publikum, das nur nach dem Glittergold und äußerem Schein geht, verkannt hatte, an seinen gebührenden Platz zu stellen.

Ich glaube nicht, daß man eine große Ähnlichkeit zwischen dem Schaffen des Schauspielers und des Malers feststellen kann. Der erstere hat seinen Augenblick heftiger und fast leidenschaftlicher Eingebung, in welchem er sich, eben mit Hilfe seiner Phantasie, an die Stelle der darzustellenden Persönlichkeit versetzen kann. Hat er aber einmal seine Auffassung festgelegt, so muß er jedesmal, wenn er die Rolle spielt, kälter werden. Er gibt gewissermaßen jeden Abend nur einen neuen Abdruck seiner ersten Auffassung. Je mehr er sich von dem Augenblick entfernt, wo ihm sein noch schlecht entwickeltes Ideal irgendwie unklar erscheinen konnte, desto mehr nähert er sich der Vollkommenheit. Er paust sozusagen durch. Der Maler hat wohl auch diese erste begeisterte Vision seines Sujets. Aber dieser erste Versuch mit sich selbst ist formloser als der des Schauspielers. Je mehr Talent er hat, desto mehr Schönheiten wird das ruhige Studium hinzufügen. Nicht etwa, daß er sich ganz genau an seine erste Idee halten müßte. Die Ausführung muß beim Maler etwas von der Improvisation haben, und das ist der Hauptunterschied zwischen ihm und dem Schauspieler. Die Ausführung des Malers wird nur dann schön werden, wenn er dem Temperament etwas Spielraum läßt.

Wie selten ist die musikalische Begabung bei den Franzosen! —

Es ist wahrscheinlich, daß, wenn man oft ohne Modell arbeitet, sei die Konzeption auch noch so glücklich, man nicht die starken Wirkungen erzielt, die den großen Meistern gelungen sind, einzig weil sie ein Stück Natur, oft sogar ein uninteressantes, naiv wiedergegeben haben. Das wird übrigens immer die Klippe bleiben. Ein Bild von Prud'hon oder Correggio wird immer anders wirken als ein Bild von Rubens. In dem kleinen St. Martin von van Dyk, den Géricault kopiert hat, ist die Komposition sehr gewöhnlich, und doch ist die Wirkung, die das Pferd mit seinem Reiter macht, ungeheuer.

Höchst wahrscheinlich kommt die Wirkung daher, daß der Künstler das Motiv in der Natur gesehen hat. Mein kleiner Grieche (der Graf Palatiano) hat denselben Akzent.

Man könnte sagen, das man auf die entgegengesetzte Art zu zarteren und eindringlicheren Wirkungen gelangt, wenn sie auch nicht das Frappante und Meisterhafte haben, das sogleich zur Bewunderung zwingt. Der Schimmel auf dem St. Benedikt von Rubens scheint etwas ganz Ideales und macht doch einen sehr starken Eindruck.

Vormittags bei Müller. Müller hat mir meinen Besuch sehr schnell erwidert. Die Sicherheit dieses jungen Menschen ist außerordentlich. Ich hatte einige Teile seiner Bilder mit äußerster Zurückhaltung kritisiert. Ich kann mich gewöhnlich nicht entschließen, es anders zu tun, denn ich betrübe die Leute nicht gern. Bei mir schien er ganz zu Hause. Das ist gut, das ist schlecht. Anders drückte er sich gar nicht aus. —

Ich habe die Bogentwölbungen von Bernet im Abgeordnetenhaus gesehen. Man könnte einen Band schreiben über den schrecklichen Verfall der Künste im 19. Jahrhundert, wie er aus diesem Werke hervorgeht. Ich spreche nicht nur von dem schlechten Geschmack und der gemeinen Ausführung in den farbigen Figuren; auch die Grisailen und Ornamente sind kläglich.

Zur Zeit Vanloos hätte man sie selbst im elendesten Dorfe abscheulich gefunden.

Ich habe mich den ganzen Tag in meinem Zimmer ausgeruht und gelesen. Monte-Christo angefangen. Es ist sehr amüsant bis auf die endlosen, seitenfüllenden Dialoge. Aber wenn man es gelesen hat, so hat man nichts gelesen.

Zwei Akte der Hugenotten gesehen . . .

Was ist hier aus der Kunst Mozarts geworden! Aus seiner Grazie, seinem Ausdruck, seiner Energie, seiner Inspiration und seinem Können! Aus seiner Komik und seiner Tragik. Es tauchen aus dieser gequälten Musik Stellen von überraschender Wirkung auf. Doch ist es die Beredsamkeit eines Fiebernden. Lichtstellen, auf die ein Chaos folgt. —

Bei Herrn Moreau diniert. Mit Couture nach Hause gegangen. Es ist erstaunlich, wie gut er urteilt. Was für einen scharfen Blick wir doch für die Fehler unseres Nächsten haben. Was er mir sagte, ist alles sehr wahr und sehr fein, aber er sieht die Vorzüge nicht. Vor allem sieht er und interessiert er sich nur für die Vorzüge der Ausführung. Er sagte mir, und ich glaube es gern, daß er sich besonders für begabt hielte, nach der Natur zu arbeiten. Er macht, wie er sagte, Vorstudien, um das Stück, das er malen will, gewissermaßen auswendig zu lernen. Dann geht er mit Eifer daran. Dies Mittel ist nach seiner Meinung ausgezeichnet. Ich erzählte, wie Géricault das Modell benutzte, nämlich ganz frei, obwohl er nichts ohne Modell malte. Wir konnten beide sein riesiges Talent nicht genug rühmen.

*

Um halb acht Uhr bei Affeline, um nach Vincennes zu fahren. Der Prinz¹⁾ war sehr liebenswürdig. Decamps war in einer abgeschabten gemusterten schwarzen Krawatte gekommen, um so zum Prinzen zu fahren. Man ließ ihm eine weiße Krawatte. Ich versuchte ohne Erfolg, ihm das Rauchen im Wagen auf dem Wege nach Vincennes auszureden.

In einer Ausstellung rue Grange-Batelière. Ein prächtiger

¹⁾ Der Herzog von Monpensier.

Tizian: Lucrezia und Tarquinius, und von Rafael die Jungfrau mit dem Schleier. Unbeholfenheit und Pracht bei Tizian. Wunderbares Gleichgewicht der Linien bei Rafael. Ich bin mir heut darüber klar geworden, daß er sicherlich diesem Gleichgewicht seine größten Schönheiten verdankt. Kühnheiten und Unrichtigkeiten, die er seinem Stil und seiner Manier zuliebe begeht.

Technik unter der Lupe gesehen: kleine Pinselstriche.

Grenier war da, um eine Studie in Pastell nach dem Marc-Aurel zu machen. Wir sprachen von Mozart und Beethoven. Er findet in letzterem leidenschaftlichen Menschenhaß und Verzweiflung, besonders aber eine Naturmalerei, wie sie in dem Grade bei den andern nicht zu finden ist. Wir verglichen ihn mit Shakespeare. Er erwies mir die Ehre, mich zu diesen urwüchsigen Darstellern der menschlichen Natur zu rechnen. Man muß gestehen, daß uns Mozart trotz seiner himmlischen Vollendung keinen solchen Horizont eröffnet. Sollte das daher kommen, daß Beethoven der spätere ist? Ich glaube, man kann sagen, daß sich in ihm der moderne Charakter der Kunst tatsächlich mehr spiegelt. Seine Vorliebe für die Melancholie und das, was man, mit Recht oder Unrecht, Romantik nennt.

Don Juan indessen ist voll davon. —

Das Parisurteil von Rafael, das ich in einer fürchterlich verdorbenen Reproduktion vor mir habe, erscheint mir unter einem ganz neuen Gesichtspunkt, seitdem ich in der „Jungfrau mit dem Schleier“ in der rue Grange-Batelière sein wunderbares Verständnis der Linien bewunderte. Dieser Reiz, der in allen seinen Werken liegt, ist ein Vorzug, der alles, was man nachher sieht, vollständig auslöscht. Man darf nicht einmal zuviel daran denken, sonst würde man alles zum Fenster hinauswerfen. Sollte die Kälte, die mich immer bei Tizian gestört hat, nicht von seiner Verständnislosigkeit für den Reiz der Linien kommen?

*

Ich habe mit großem Vergnügen den „Samson den Mühlstein drehend“ von Decamps gesehen. Das ist genial.

Gasparb Lacroix holte mich ab, und wir gingen zu Corot. Corot ist ein wirklicher Künstler. Man muß einen Künstler in seinem Atelier sehen, um einen Begriff von seinem Werte zu bekommen. Ich sah da die Bilder wieder, die ich aus dem Museum kannte und die mir damals keinen besonderen Eindruck machten. Hier würdigte ich sie ganz anders. Seine große Taufe Christi ist voll naiver Schönheiten. Seine Bäume sind prächtig. Ich erzählte ihm, daß ich auf meinem Orpheus auch Bäume zu malen hätte. Er riet mir, ruhig darauf los zu malen und mich auf das zu verlassen, was werden würde. So arbeite er meistens. Er will nicht zugeben, daß man etwas Schönes schaffen könne, indem man sich unendliche Mühe gebe. Tizian, Rafael, Rubens usw. haben leicht gearbeitet. Sie machten wirklich nur das, was sie konnten. Nur war ihr Register größer als das irgendeines anderen, der z. B. nur Landschaften oder Blumen malt. Ungeachtet dieser Leichtigkeit gibt es noch genug Arbeit, der man sich nicht entziehen kann. Corot feilt viel an einer Sache. Es kommen ihm Ideen, und im Arbeiten wird die Arbeit immer reicher. Das ist die richtige Art.

*

Den ganzen Tag zu Hause gewesen und den „Chevalier de Maison-Rouge“ von Dumas gelesen. Sehr amüfant und sehr oberflächlich. Immer Melodrama. —

In der italienischen Oper zum Theaterschluß mit Frau de Forget. Erster Akt aus „Mariage secret“, zweiter aus „Nabucho“, zweiter und dritter aus „Othello“.

Die „Mariage“ erschien mir göttlicher als je . . . man mußte ordentlich herabsteigen . . . aber was für ein Fall bis zu „Nabucho“. Ich ging vor dem Ende fort.

Abends mit Frau de Forget im Konservatorium. Symphonie von Mendelssohn, die mich außerordentlich langweilte, bis auf ein Presto. Eins von Cherubinis schönen Stücken aus der Messe Ludwigs des Sechzehnten. Den Schluß machte eine Symphonie von Mozart, die mich entzückte. Ermüdung und Hitze waren unerträglich, und es ist mir zum erstenmal passiert, daß mir nicht

nur das letzte Stück bis zur letzten Note entzückend schien, sondern daß ich beim Zuhören meine Ermüdung vergaß.

*

Gautier brachte mich auf die Idee, eine Kollektivausstellung zu machen mit allen Bildern, die ich zusammenbringen könnte. Er meinte, ich könnte es tun, ohne anmaßend zu sein, auch würde es Geld einbringen. —

Bei Herrn de Morny. Ich sah dort einen Luxus, wie sonst noch nirgends. Seine Bilder wirken dort viel besser. Er besitzt einen prachtvollen Watteau.

Ich war betroffen von der wunderbaren Geschicklichkeit dieser Malerei. In ihm ist Flandern und Venedig vereinigt. Einige Ruysdaels, und zwar besonders eine Schneestimmung und eine ganz einfache Marine, auf der man fast nur Meer bei grauem Wetter mit einer oder zwei Barken sieht, schienen mir der Gipfel der Kunst, weil die Kunst bei ihnen ganz versteckt ist. Diese erstaunliche Einfachheit schadet der Wirkung von Watteau und Rubens. Sie sind zu kunstvoll. Solche Bilder in seinem Zimmer um sich zu haben, wäre der schönste Genuß.

Zum letztenmal das Porträt Josephinens von Prud'hon gesehen. Entzückendes, entzückendes Genie! Diese Brust mit ihren Verzeichnungen, diese Arme, dieser Kopf, dieses Kleid mit kleinen Goldpunkten, alles ist göttlich! Die graue Untermalung ist sehr sichtbar und scheint fast überall durch. —

Bei South, um die Susanne zu sehen, die Rubens zugeschrieben wird. Es ist ein sehr charakteristischer Jordaens und ein prächtiges Bild. Es sind da ein paar moderne Bilder zu sehen, die neben dem Flamen recht kläglich aussehen. Was diese unglücklichen Bilder so traurig macht, ist, daß ihnen jeder Charakter fehlt. Man sieht in jedem Bilde den Charakter, den der Maler sich zu geben beabsichtigt, aber nichts trägt ein eigenes Gepräge.

Da muß man allerdings die „Allée“ von Rousseau ausnehmen, ein ausgezeichnetes Bild in seinen unteren Partien. Der

obere Teil ist zu dunkel. Er ist jedenfalls nachgedunkelt. Die Farbe springt ab.

Ein Bild von Cottreau dagegen ist jämmerlich. Diesen lachenden Sultanskopf sollte man für das Werk eines ganz dummen Menschen halten, während doch der Autor nichts weniger als das ist. Warum hat er nur einen Beruf ergriffen, wo er mit seinem Geist nichts anfangen kann.

Der Jordaens ist als Malerei ein Meisterwerk an Nachahmung, und zwar an breiter und verstandener Nachahmung. Er ist das Werk eines Mannes, der wirklich das macht, was ihm liegt. Wie verschieden doch die Menschen organisiert sind. Die völlige Abwesenheit jeder Idealität beleidigt mich hier trotz der meisterhaften Malerei. Der Frauenkopf ist in seinen Zügen und als Ausdruck über alle Begriffe gewöhnlich. Wie ist es möglich, daß er nicht das Bedürfnis fühlte, die poetische Seite des Gegenstandes auch noch anders darzustellen, als nur durch die wunderbaren Farbenkontraste, die das Bild zum Meisterwerk machen! . . . Die Brutalität der Greise, das züchtige Erschrecken der ehrbaren Frau, ihre zarten Formen, die keines Lauschers Blick treffen dürfte; alles das hätte man bei Prud'hon, bei Lesueur, bei Rafael gefunden. Hier scheint sie im Einverständnis mit ihnen zu sein, und nur die wunderbare Farbe der Köpfe, der Hände, der Gewänder ist lebensvoll. Dieses Bild ist der größtmögliche Beweis für die Unmöglichkeit, die Wahrheit der Zeichnung und der Farbe künstlerisch mit Größe, Poesie und Anmut zu vereinigen. Die Kraft und das Können dieser Malerei hat mich zuerst hingerissen. Ich sah ein, daß es mir ebenso unmöglich wäre, so kräftig zu malen, als so armselig zu erfinden. Ich brauche die Farbe. Sie ist mir ebenso unentbehrlich wie ihm. Aber für mich hat sie einen anderen Zweck. Ich habe mich also wieder mit mir ausgesöhnt, zuerst aber hatte ich die Empfindung, als ob mir eine wunderbare Eigenschaft versagt sei. Diese Wiedergabe, diese Schärfe liegen mir ganz fern, oder werden mir vielmehr stets unerreichbar sein. Doch ergriffen hat mich dieses Bild

nicht. Ein Rubens hätte mir mehr gesagt. Aber welcher Unterschied zwischen den beiden Männern! Rubens erreicht trotz seiner rohen Farben und groben Formen ein gewaltiges Ideal. Er ist so stark, so ungestüm, so glänzend, daß er nicht anmutig und reizend zu sein braucht.

Frühmorgens kam Aubry. Was ich gestern bei ihm sah, ist sehr traurig für die Zukunft unserer Schule. Voucher und Vanloo sind die großen Männer, die sie vor Augen hat und in deren Fußstapfen sie tritt. Aber diese Leute hatten bei all ihrem schlechten Geschmack ein wirkliches Können. Jetzt ist eine alberne Geschicklichkeit der Hand das höchste Ziel.

Abends bei Leblond. Garcia war da. Er sang mir eine prächtige Arie von Cimarosa aus Abrahams Opfer. Ich habe nur Akkorde von Cimarosa im Kopf. Welch mannigfaltiges, geschmeidiges, elegantes Genie! Wirklich, er ist dramatischer als Mozart.

*

Ich habe den Salon in aller Bequemlichkeit gesehen, ohne dort irgendeinen Bekannten zu treffen. Coutures Bild ¹⁾ hat mich sehr angesprochen. Dieser Mann ist in seinem Genre ganz ausgezeichnet. Was ihm fehlt, wird er, glaube ich, niemals erwerben. Dagegen ist er Meister in dem, was er versteht. Sein Frauenporträt ist sehr tüchtig. —

Ich sehe in den Malern Prosaiter und Poeten.

Das Gebundene, das dem Verse eigen ist und ihm soviel Kraft gibt, gleicht der verborgenen Symmetrie, dem Gleichgewicht, das die Annäherung oder das Auseinandergehen der Linien, die Flecken, die Verteilung der Farben regelt. Verstand und Empfindung müssen in gleicher Weise daran arbeiten.

Das Thema wäre leicht auszuführen. Man braucht allerdings tätigere Organe und eine größere Feinfühligkeit, um den Fehler, den Mißklang, die falsche Beziehung in Linien und Farben

¹⁾ Die Römer der Verfallzeit.

herauszufinden, als zu merken, daß ein Reim unrein und ein Halbvers ungeschickt ist oder hinkt. Aber die Schönheit der Verse besteht nicht in der Genauigkeit, mit der die Regeln befolgt sind, deren Übertretung auch dem Unwissendsten in die Augen springt. Sie beruht in tausend Harmonien und verborgenen Schönheiten, welche die dichterische Kraft ausmachen und die Phantasie anregen. Ebenso wirkt die glückliche Wahl der Formen und ihre wohl verstandene Beziehung in der Malerei auf die Einbildungskraft.

Die Thermopylen von David sind Prosa. Männliche und kräftige Prosa, das gebe ich zu. Poussin interessiert fast immer nur durch die mehr oder weniger ausdrucksvollen Pantomimen seiner Figuren. Seine Landschaften sind etwas geordneter. Aber meistens hat es bei ihm wie bei den Künstlern, die ich Prosaiter nenne, den Anschein, als ob der Zufall die Töne zusammengestellt und die Linien der Komposition geordnet hätte. Der Einfall, sei es als Stimmung oder als Ausdruck, frappiert nicht auf den ersten Blick

An den Eindruck denken, den ein Bild von Jaquand, das ich dieser Tage bei Durand-Ruel neben einem Gemälde von Diaz sah, auf mich machte. Bei jenem die genaueste Nachahmung der Natur bis in die kleinsten Kleinigkeiten. Trockenheit, Unbeholfenheit. Bei diesem, wo alles aus der Phantasie des Malers entspringt, der die Natur gut im Kopfe hat, Leben, Anmut, Reichthum.

1849.

Abends Chopin besucht. Ich blieb bis um 10 Uhr bei ihm. Ein prächtiger Mensch. Wir sprachen von Frau Sand, von diesem merkwürdigen Wesen, dieser Mischung von Tugenden und Lastern. Wir sprachen besonders von ihren Memoiren. Er meinte, es würde ihr unmöglich sein, welche zu schreiben. Sie hat alles vergessen. Sie hat Momente der Leidenschaft, aber vergißt schnell. Ihren alten Freund Pierret hat sie beweint und dachte dann nicht mehr an ihn. Ich sagte ihr ein unglückliches Alter voraus. Er war anderer Meinung. Ihr Gewissen wirft

ihr nichts von dem vor, was ihre Freunde an ihr tabeln. Sie hat eine starke Konstitution, die viel aushalten kann. Nur eines würde sie wirklich tief berühren: wenn sie Maurice verlöre oder wenn nichts aus ihm würde. *

Herr Baudelaire kam, als ich gerade eine kleine orientalische Frauenfigur auf einem Sofa, die ich für Thomas, rue du Bac, mache, vornehmen wollte. Er erzählte, wie schwer es Daumier würde, seine Bilder fertig zu machen. Dann kam er auf Prud'hon zu sprechen, den er bewundert und der nach seiner Meinung der Abgott des Volkes ist. Seine Ansichten erschienen mir außerordentlich modern und vollkommen fortschrittlich. —

In Passy, wo ich Thiers wieder sah. Eine süßsaure Zusammenkunft. Er trägt mir nach, daß ich ihm Opposition gemacht habe. Ich war in der Laune, viel zu reden, und das wird seine schlechte Stimmung noch verstärkt haben. Er lud mich nicht ein, ihn wieder zu besuchen und empfahl sich ziemlich brüsk.

Zum Diner bei dem Präsidenten der gesetzgebenden Versammlung mit Poincaré, Gay-Lussac, Thiers, Molé, Rayer, Jussieu. Biellard und Chabrier waren auch da. Der erstere stellte mich Léon Faucher vor.

Nach Tische hatte ich eine lange Unterhaltung mit Jussieu über die Blumen. Wir kamen darauf gelegentlich meiner Bilder.

Ich versprach, ihn im Frühjahr zu besuchen. Er will mir seine Treibhäuser zeigen und wird mir die Erlaubnis verschaffen, Studien zu machen.

Thiers war sehr kalt gegen mich. Ich hätte das nicht erwartet. Ich fange an zu glauben, was Biellard mir Montag bei E... sagte, daß er einen überlegnen Geist, aber eine kleine Seele habe.

Er mußte mich im Grunde achten wegen des Widerstandes, den ich ihm in einer Sache, die meine Gefühle verletzte, entgegen gesetzt habe. Nun, um so schlimmer für ihn.

Der Prinz machte Ingres ein Kompliment über sein schönes Bild „Die Kapuziner“, das von Granet ist und das er be-

sitz. Ingres machte ein merkwürdiges Gesicht, als er diesen Schnitzer hörte.

*

Bei Dixio gespeist mit Lamartine, Merimée, Malleville, Scribe, Meyerbeer und zwei Italienern. Ich habe mich sehr amüsiert. Ich war niemals so lange mit Lamartine zusammen. Merimée brachte ihn bei Tisch auf die Gedichte Puschkins zu sprechen, die Lamartine gelesen zu haben behauptet, obgleich sie niemals übersetzt worden sind. Er bietet das peinliche Schauspiel eines Menschen, der immer zum Narren gehalten wird. Seine Eigenliebe ist nur damit beschäftigt, sich selbst zu genießen und er tut alles, um das Gespräch auf sich zurückzulenken. Er verliert keinen Augenblick seine Ruhe, während alle Leute verabredet scheinen, ihn wie einen Verrückten zu behandeln. Seine laute Stimme hat etwas Unsympathisches.

*

Bei Meissonier seine Barrikadenzeichnung angesehen. Sie ist schauerlich wahr, und obgleich man nicht sagen könnte, daß irgend etwas falsch wäre, so fehlt doch vielleicht das undefinierbare Etwas, das aus einem häßlichen Gegenstand ein Kunstwerk macht.

Ich muß dasselbe von seinen Naturstudien sagen. Sie sind, noch kälter als seine Komposition und mit demselben Stift gezeichnet, mit dem Watteau seine Schönen und seine hübschen Schäfer zeichnete. Trotz alledem außerordentliche Leistung.

Ich sehe zu meiner Belehrung und zu meinem Troste mehr und mehr die Bestätigung dessen, was mir Cogniet letztes Jahr bei Gelegenheit des „vom Löwen angefallenen Mannes“ sagte, als er dies Bild neben den Köpfen von Fr. Bonheur sah; nämlich, daß es in der Malerei etwas anderes gäbe, als die Richtigkeit und die getreue Wiedergabe des Modells. Ich hatte heute morgen eine ähnliche, aber viel bestimmtere Empfindung, da es sich um eine ganz untergeordnete Malerei handelte. Als ich von der Besichtigung von Dubufes Figur nach Hause kam, schienen mir die Bilder in meinem Atelier und unter anderen mein trau-

riger Marc-Aurel, den ich immer für so schlecht gehalten habe, wahre Meisterwerke zu sein. Worin beruht eigentlich die Wirkung? Ganz sicher war sie in der Zeichnung von Meissonier stärker als in den Naturstudien.

*

Abends bei Frau de Forget. Morgens bei Herrn de F. Sein Albrecht Dürer hat mich frappiert wie niemals früher. Es fiel mir bei seinem St. Hubertus und Adam und Eva auf, daß der wahre Maler derjenige ist, der die ganze Natur kennt. Bei ihm sind die menschlichen Figuren nicht vollendeter als die Tiere aller Arten, die Bäume usw. Er macht alles gleich gut, wie man es eben zu seiner Zeit verstand. Er ist ein lehrhafter Maler. Bei ihm kann man an allem etwas lernen.

Ich habe einen Stich gesehen, den ich noch nicht kannte, den üppigen Domherrn, der bei seinem Ofen eingeschlafen ist. Der Teufel zeigt ihm ein nacktes Weib, das in einem edleren Stil als gewöhnlich gehalten ist, ein ganz lahmer Armor sucht sich auf Stelzen aufzurichten. —

Im Caecilienkonzert zum Besten des Denkmals für Habeneck. Ungeheurer Saal, gemischtes und schmutziges Publikum, obgleich es Sonntag war. An einem solchen Orte wird sich niemals eine Elite von Kennern zusammenfinden. Die göttliche Symphonie in A-dur mit großem Genuß gehört. Leider störten mich meine Nachbarn, die nicht sehr gesammelt waren. Der Rest des Konzerts war Virtuosen überlassen, die mich ermüdeten und langweilten.

Ich erlaubte mir die Bemerkung, daß die Stücke von Beethoven gewöhnlich zu lang seien, trotz der erstaunlichen Mannigfaltigkeit in der Art, wie er dieselben Themen wiederbringt. Ich entsinne mich übrigens nicht, daß mir dieser Fehler früher in dieser Symphonie aufgefallen wäre. Wie dem auch sei, es ist klar, daß der Künstler seiner Wirkung schadet, wenn er die Aufmerksamkeit zu lange in Anspruch nimmt. Die Malerei hat unter anderen Vorzügen den der größeren Diskretion. Das riesigste Bild kann man in

einem Augenblick sehen. Fordert die Schönheit einzelner Teile zur Bewunderung auf, um so besser, man kann sich sogar länger daran erfreuen als an einem Musikstück. Erscheint einem aber das Bild mittelmäßig, so genügt es, den Kopf zu drehen, um der Langweile zu entgehen. Am Tage des Prudentkonzerts fand ich die Ouvertüre zur Zauberflöte nicht nur entzückend, sondern auch vollendet in den Verhältnissen. Man könnte meinen, daß mit den Fortschritten, die die Instrumentierungskunst macht, der Musiker leichter in die Versuchung gerät, einige Sätze länger zu machen, um Wiederholungen von Orchesterwirkungen herbeizuführen, die er bei ihrem jedesmaligen Erscheinen variiert. Man darf die Zeit, die uns ein Konzert kostet, nie als verloren ansehen, und wenn auch nur ein einziges gutes Stück gespielt würde. Es ist die beste Nahrung für die Seele. Sich anziehen, ausziehen, sogar bei wichtigen Angelegenheiten gestört werden, alles das macht das Vergnügen kostbarer. Man sitzt an einer auserlesenen Stätte, mitten unter Leuten, die gemeinsame Empfindungen zu einem gemeinschaftlichen Genuß vereinigen. Das alles und sogar die Langweile, die man bei irgendeinem Stück oder bei einem Virtuosen empfindet, trägt meiner Meinung, ohne daß wir es merken, dazu bei, die Wirkung eines schönen Stückes zu erhöhen. Hätte man mir diese schöne Symphonie in meinem Atelier vorgespielt, so würde ich jetzt vielleicht keinen so starken Eindruck davon bewahrt haben.

*

Weill hat heute morgen mitgenommen

Die Odaliske, dafür gegeben	200 fr.
Schachspieler, dafür gegeben	200 "
Mann von einem Löwen angefallen	500 "
(Lefebvre) Christus am Fuße des Kreuzes	200 "
(Thomas) Kleiner Christus am Ölberge	100 "
Türkin	100 "
(Bouquet) Hamlet (Szene mit der Ratte)	100 "
(Weill) Berlichingen schreibt seine Memoiren	100 "

(Lefebvre) Skizze. Wiederholung des Christus

im Grabe	200 fr.
Obaliske	150 "
Christus an der Säule	150 "

*

Abends bei Chopin die bezaubernde Frau Potacka gesehen. Es ist mir noch nichts Vollendetereß vorgekommen . . . Frau Kalerji war ebenfalls da. Sie spielte, aber sehr wenig sympathisch, dagegen ist sie wirklich sehr schön, wenn sie beim Spielen die Augen aufschlägt in der Art der Magdalenen von Guido Reni oder Rubens. —

Gegen 4 Uhr Chopin im Wagen auf seiner Spazierfahrt begleitet. Obgleich es mich anstrenzte, war ich doch glücklich, ihm irgendwie nützlich sein zu können . . . Die Avenue des Champs-Élysées, der Triumphbogen, die Flasche Wein aus der Kneipe, an der Barriere haltgemacht usw.

Tagsüber sprachen wir über Musik, und das hat ihn belebt. Ich fragte ihn, wodurch die Logik in der Musik erreicht würde. Er gab mir einen Begriff von Harmonie und Kontrapunkt, wonach die Fuge gleichsam die reine Logik in der Musik bedeutet und, die Fuge beherrschen nichts anderes heißt, als das Element jeder Vernunft und jeder Konsequenz in der Musik zu kennen. Ich dachte mir, wie glücklich ich gewesen wäre, alles das zu lernen, was die gewöhnlichen Musiker zur Verzweiflung bringt. Diese Empfindung gab mir einen Begriff von dem Genuß, den die Gelehrten, soweit sie den Namen verdienen, aus der Wissenschaft schöpfen. Die wahre Wissenschaft ist nämlich nicht das, was man gewöhnlich unter dieser Bezeichnung versteht, nicht ein Teil der Erkenntnis, der von der Kunst verschieden ist. Nein! Die Wissenschaft, wenn man sie so ansieht, wie sie ein Mann wie Chopin erklärt, ist die Kunst selbst. Umgekehrt ist die Kunst nicht mehr das, wofür sie der Laie hält, nämlich eine Art Eingebung, die irgendwoher kommt, ins Blaue hineingeht und nur das malerische Außere der Dinge darstellt. Es ist die Vernunft

selbst, die durch das Genie verschönert wird, aber einen vorgeschriebenen Weg geht und durch höhere Gesetze in Schranken gehalten wird. Das bringt mich auf den Unterschied zwischen Mozart und Beethoven. Da, wo dieser unklar ist und nicht einheitlich zu sein scheint, liegt nicht etwa eine sogenannte ungezügelter Originalität vor, die man ihm zur Ehre anrechnen könnte. Es kommt daher, daß er ewigen Prinzipien den Rücken kehrt. Mozart niemals. Jede Stimme geht ihren Gang, der mit den anderen harmonierend einen Gesang bildet und ihn vollkommen durchführt. Das ist der Kontrapunkt.

Er sagte mir, man hätte die Gewohnheit, die Akkorde vor dem Kontrapunkt, d. h. der Notensfolge, die zu den Akkorden führt, zu lernen. Verlioz setzt Akkorde hin und füllt die Intervalle aus, wie er kann. Auf Ingres und seine Schule anzuwenden.

*

Im „Prophet“ gewesen. Anwesend waren der Fürst Poniatowski, Herr Nichezki und Herr Cabarrus. Ich erinnere mich keines irgendwie frappanten oder interessanten Stückes.

Ich meine, man kann nach den Erfahrungen des letzten Jahres behaupten, daß jeder Fortschritt nicht etwa einen noch größeren Fortschritt, sondern schließlich Verneinung des Fortschritts, Rückkehr zum Ausgangspunkt herbeiführen muß. Die Geschichte der Menschheit kann uns als Beispiel dienen. Aber das blinde Vertrauen unserer und der vorhergehenden Generation auf das moderne Zeitalter, auf das Anbrechen einer neuen Ära in der Menschheit, die eine vollständige Änderung bedeuten soll, die aber, um eine Änderung im Geschick des Menschen hervorzubringen, zuerst seine eigene Natur selbst umschaffen sollte; dies wunderliche Vertrauen also, das durch keine Erfahrung der vergangenen Jahrhunderte gerechtfertigt wird, bleibt sicherlich die einzige Bürgschaft für die zukünftigen Erfolge, für die so heiß ersehnten Umwälzungen in der Gesellschaftsordnung. Es ist doch klar, daß der Fortschritt, daß heißt die fortschreitende Entwicklung der Dinge nach der

guten wie nach der schlechten Seite hin, die Gesellschaft augenblicklich an den Rand des Abgrundes gebracht hat, in den sie vielleicht hineinstürzen kann, um einer vollständigen Barbarei Platz zu machen. Und liegt nicht der Grund, der einzige Grund dafür in dem Gesetz, das alle andern auf Erden beherrscht, nämlich in der Notwendigkeit der Veränderung, wie immer sie beschaffen sei?

Alles muß sich ändern . . . nil in eodem statu permanet. Die antike Weisheit hatte das gefunden, ohne so viel zu experimentieren, und wir werden es wohl hinnehmen und uns damit begnügen müssen. Was bei uns zu Ende geht, wird sich jedenfalls neu bilden, oder sich anderswo mehr oder weniger lange behaupten.

Der greuliche „Prophet“, den sein Autor sicher für einen Fortschritt hält, ist die Vernichtung der Kunst. Die dringende Notwendigkeit, etwas Besseres oder anderes als das Vorhandene hervorzubringen, eben sich zu ändern, in der er sich zu befinden glaubte, ließ ihn die ewigen Gesetze des Geschmacks und der Logik, welche die Kunst leiten, aus dem Auge verlieren. Weder Berlioz, noch Hugo, noch einem der anderen sogenannten Reformatoren ist es geglückt, jene Begriffe, von denen wir sprechen, abzuschaffen; aber sie ließen an die Möglichkeit glauben, daß man etwas anderes als das Wahre und Vernünftige machen könne.

Mozart sagt: Der Ausdruck der wilden Leidenschaften darf niemals so weit gehen, daß er Ekel hervorruft. Selbst in den schauervollsten Situationen darf die Musik niemals das Ohr beleidigen, niemals aufhören, Musik zu sein.

*

Bei Frau Kalerji zum Diner mit Meyerbeer, Herrn de Pontois, Herrn de la Redorte, Herrn de Mézy. Man beunruhigte sich über die beginnende Krise. Ich bemerkte, was für große Füße und Hände Meyerbeer hat.

*

Gegen 3 Uhr im Museum, um mein Bild zu retouchieren. Coedès Bild gesehen, hat mir sehr gefallen. Man kann tausend

Studien daran machen. Billot machte mich im großen französischen Saal auf die überragenden Vorzüge dieser Schule aufmerksam. Besonders Gros fiel mir auf und speziell die „Schlacht bei Eylau“. Jetzt gefällt mir alles daran. Das Ganze ist hier besser beherrscht als in der Schlacht bei Jaffa. Die Ausführung ist freier.

In der „großen Galerie“, die Rubens bewundert.

Seine Siegesgöttin im vorletzten Bilde. Wie diese Figur gegen die anderen absticht! Die Beine scheinen gar nicht vom Meister gemalt zu sein. Sie sehen mühsam aus; aber der prachtvolle, feurige Kopf und der gebogene Arm. Das ist eben genial.

Auch die Sirenen kamen mir niemals so schön vor. Nur das größte Temperament, die größte Kühnheit können solche Wirkungen hervorbringen. Den auferstandenen Christus von Carracci gesehen. Dieses trübe und schwere Bild zeigte mir, was das Sujet für Schönheiten hat. Der Engel mit Augen, leuchtend wie ein Blitz, der den Stein weghebt. Christus blendend vor Licht aus dem Schoße des Todes hervorstehend und die Wächter, die nach allen Seiten hin zu Boden stürzen.

1850.

Es müßte praktisch sein, beim Anfang die Skala eines Bildes durch einen hellen Gegenstand festzustellen, dessen Farbe und Valeur genau nach der Natur genommen ist. Ein Taschentuch, ein Stoff usw. Ciceri riet mir das vor einigen Jahren.

Ich fange an, eine wütende Abneigung gegen Schubert, Chateaubriand, Lamartine usw., diese Träumer, zu fühlen. Das ist alles erlogenes Zeug... Sehen etwa die Liebhaber den Mond an, wenn sie ihre Geliebte bei sich haben? Ja, wenn sie anfangen, ihrer überdrüssig zu werden.

Liebende weinen nicht miteinander, sie machen keine endlosen Hymnen und wenig Beschreibungen. Die wirklich köstlichen Stunden schwinden schnell, und man vergeudet sie nicht so...

*

Bei Berlioz. Die Leonorenouvertüre machte denselben wirren Eindruck auf mich. Ich kam zu dem Schluß, daß sie schlecht ist. Voll glänzender Passagen, aber ohne einheitliche Wirkung. Ebenso Berlioz. Dieser Lärm ist unerträglich. Es ist ein heroischer Dreck. Das Schöne kommt nur einmal und in einer bestimmten Epoche vor. In den Zeiten des Verfalls haben nur die unabhängigen Genies Aussicht, sich oben zu halten. Sie können ihr Publikum nicht zu dem alten, guten Geschmack zurückführen, den niemand verstehen würde; aber sie haben Genieblitze, die erkennen lassen, was aus ihnen in einer Zeit der Einfachheit geworden wäre. Die Mittelmäßigkeit ist in den langen Jahrhunderten, wo das Schöne vergessen ist, noch viel leichter als in den Zeiten, wo alle Welt ihren Nutzen aus der Freude am Wahren und Einfachen, die in der Luft liegt, ziehen kann. Die geistlosen Künstler fangen entweder an, die Verirrungen der begabteren Künstler zu übertreiben, wodurch die schwülstige Geistlosigkeit entsteht, oder sie widmen sich der Nachahmung der veralteten Schönheiten der großen Zeit, was der Gipfel der Abgeschmacktheit ist. Sie gehen sogar darüber hinaus. Sie werden naiv mit den Künstlern der vorclassischen Epochen. Sie tragen Verachtung für jene Vollendung zur Schau, die das natürliche Ziel aller Kunst ist. Die Künste haben ihre Kindheit, ihre Männlichkeit und ihr Alter. Es gibt starke Genies, die zu früh gekommen sind, und solche, die zu spät kommen. Bei den einen wie bei den anderen findet man merkwürdige Ungleichheiten. Die primitiven Talente erreichen die Vollendung ebenso wenig, wie die Talente der Verfallzeiten.

Zu der Zeit Mozarts und Cimarosas könnte man vierzig Musiker aufzählen, die ihrer Familie anzugehören scheinen und deren Werke in verschiedenen Graden alle Bedingungen der Vollendung enthalten. Nach diesem Zeitpunkt gelingt es selbst einem Rossini oder Beethoven trotz ihrem Genie nicht, der Manier zu entgehen. Gerade die Manier gefällt einem blasirten und deswegen nach Neuheiten hungrigen Publikum; sie ist aber auch schuld daran, daß die Werke jener begabten Künstler, die selbst

von der falschen Neuheit, die sie in die Kunst eingeführt zu haben glauben, betrogen werden, schnell veralten.

Dann geschieht es oft, daß das Publikum sich nach den vergessenen Meisterwerken zurückwendet und wieder an dem unvergänglichen Reiz der Schönheit Gefallen findet. Ich sollte unbedingt aufschreiben, was ich über die Gotik denke. Das Vorhergehende fände da ganz natürlich seinen Platz.

*

Um 4 Uhr habe ich mir die Studien von Rousseau angesehen, die mir außerordentlich gefielen. Eine Ausstellung von diesen Bildern wird dem Publikum von seinem Talent einen ganz neuen Begriff geben. Denn seit 20 Jahren hat Rousseau nicht ausstellen können.

Die Ausstellung der Bilder Rousseaus besichtigt. Mehrere Bilder von äußerster Originalität haben mich entzückt.

*

Abends bei Frau Jaubert. Persische Zeichnungen und Porträts, die mir ins Gedächtnis zurückriefen, was Voltaire irgendwo sagt, nämlich ungefähr folgendes: Es gibt weite Landstriche, wohin der Geschmack niemals gedrungen ist. Das sind die orientalischen Länder, wo es keine Gesellschaftsordnung gibt, wo die Frauen erniedrigt sind usw. Dort stehen alle Künste still. In diesen Zeichnungen gibt es weder Perspektive noch irgendeine Empfindung für das Wesen der Malerei, d. h. irgendeine Illusion des Vor und Zurück usw. Die Figuren sind unbeweglich, die Stellungen linksch usw. Wir sahen dann eine Mappe mit Zeichnungen von einem Herrn Laurens, der in diesen Gegenden gereist ist. Besonders überraschte mich der Charakter der persischen Architektur. Obgleich sie im arabischen Geschmack gehalten ist, so ist doch alles für das Land eigentümlich. Die Form der Kuppeln, der Spitzbogen, der Kapitäle, der Ornamente, alles ist originell. Man kann heut Europa von Cadix bis Petersburg durchheilen, alle Architektur sieht aus, als ob sie aus derselben Werkstatt käme. Unsere Architekten kennen nur ein Verfahren, das darin besteht, im-

mer auf die primitive Reinheit der griechischen Kunst zurückzugehen. Ich will gar nicht von den noch Verrückteren reden, die desgleichen mit der Gotik tun. Die Puristen kommen alle dreißig Jahre dahinter, daß ihre unmittelbaren Vorgänger sich in der Würdigung dieser famosen Nachahmung der Antike getäuscht haben. So glaubten Percier und Fontaine, sie damals für immer festgelegt zu haben. Ihr Stil, von dem wir die Überreste in einigen Uhren sehen, die vor vierzig Jahren gemacht wurden, erscheint uns heut, was er wirklich ist, nämlich trocken, kleinlich, ohne irgendeinen der Vorzüge der Antike.

Unsere Modernen haben das Rezept für letztere in den Gebäuden Athens gefunden. Sie glaubten, daß niemand vor ihnen sie genau angesehen hatte. So wird der Parthenon verantwortlich für alle ihre Torheiten. Als ich vor fünf Jahren in Bordeaux war, fand ich den Parthenon überall. Kasernen, Kirchen, Brunnen, alles hat etwas davon. Bei den Malern genießt die Plastik des Phidias dieselbe Ehre. Man darf ihnen nicht einmal von der römischen Antike oder der griechischen vor oder nach Phidias reden.

*

Bei der Betrachtung meiner Komposition für den Plafond, die mir erst seit gestern gefällt, sagte ich mir, daß ein gutes Bild gerade wie ein gutes Gericht aus denselben Elementen zusammengesetzt ist wie ein schlechtes. Es kommt alles auf den Künstler an. Wieviel prächtige Kompositionen wären nichts ohne das Körnchen Salz des großen Kochs. Bei Rubens ist die Macht dieses undefinierbaren Etwas ganz erstaunlich. Es ist wunderbar, was sein Temperament — vis poetica — aus einer Komposition macht, scheinbar ohne sie zu verändern. Es ist dasselbe, wie die Wendung beim Stil. Die Form ist alles. Der Kern verhältnismäßig wenig.

*

Ein Architekt, der wirklich alle Bedingungen seiner Kunst erfüllt, scheint mir ein viel feltnerer Phönix zu sein als ein großer Maler, ein großer Dichter oder ein großer Musiker. Für mich liegt der

Grund dafür in dem absolut notwendigen Zusammentreffen eines großen praktischen Verstandes und einer reichen Phantasie. Das Zweckmäßige, von dem der Architekt ausgeht, ist wichtiger als alle Verzierungen. Doch ist er nur dann Künstler, wenn er dem Zweckmäßigen passende Zierarten leiht. Ich sage passende. Denn selbst wenn er seinen Grundriß in allen Punkten mit seiner Bestimmung in Einklang gebracht hat, darf er diesen Riß nur auf eine gewisse Art verzieren.

Er darf die Verzierungen weder verschwenden noch ganz weglassen. Sie müssen dem Grundriß ebenso sorgfältig angepaßt werden, wie dieser seiner Bestimmung. Maler und Dichter dürfen von der strengen Richtigkeit abgehen, wenn es sich darum handelt, eine stärkere, anmutigere Wirkung hervorzubringen. Die einzige dem Architekten erlaubte Freiheit könnte man vielleicht mit derjenigen vergleichen, die sich ein großer Schriftsteller nimmt, wenn er sich gewissermaßen seine eigene Sprache schafft. Er bedient sich derselben Ausdrücke, wie alle Welt, und macht durch eine besondere Wendung neue Ausdrücke daraus. So gibt der Architekt den Verzierungen, die jedermann zur Verfügung stehen, durch berechnete und empfundene Anwendung eine überraschende Neuheit und erreicht die Schönheit, die seiner Kunst gegeben ist.

Ein genialer Architekt darf ein Gebäude kopieren, er wird es durch die Veränderungen originell machen. Er wird es dem Standplatz anpassen. Er wird in den Distanzen, in den Verhältnissen eine Ordnung beobachten, die etwas Neues daraus macht. Die gewöhnlichen Architekten, unsere modernen Architekten können nur sklavisch kopieren. Sie machen das demütigende Eingeständnis ihrer Unfähigkeit und haben mit ihrer Nachahmung nicht einmal Erfolg. Denn das Gebäude, das sie nach einem fremden Muster errichtet haben, kann sich niemals in genau denselben Bedingungen befinden wie das Original. Sie können nicht nur nichts Schönes erfinden, sondern sie verderben auch die schönen Erfindungen anderer. Unter ihren Händen wird alles geistlos, unbedeutend.

Diejenigen, welche nicht in Bausch und Bogen kopieren, ar-

beiten sozusagen auf gut Glück. Die Regeln lehren sie, daß man gewisse Teile verzieren müsse, und sie verzieren sie, ganz gleich, was für einen Charakter das Gebäude hat und wie seine Umgebung beschaffen ist.

1850

Brüssel. Auf Schritt und Tritt fällt es mir auf, wie wenig Geschmack die Leute hierzulande besitzen. Geschmack findet man eigentlich nur in Frankreich.

Im hiesigen Parke stehen außer dekorativen Plastiken auch Figuren auf Sockeln um das Bassin herum. Sie hätten in gehörigen Abständen aufgestellt werden müssen. So, wie sie sind, sehen sie linksch und albern aus. Sie stehen da wie auf's Geratewohl. Man sieht da Statuen, die auf einem Sockel von Fußhöhe stehen. Man kann mit diesen Helden und Halbgöttern plaudern, und dabei sind die Figuren gewöhnlich über Lebensgröße. Sie sind unproportioniert, weil der größere Maßstab in diesem Falle auf die Entfernung berechnet war, in die das Piedestal die Figuren bringen soll.

Frühmorgens in St. Gudula. Prachtige Glasmalereien aus dem sechzehnten Jahrhundert. Karl V. kniet unter einem Portikus, durch den man im Hintergrunde den Himmel sieht. Hinter ihm seine Gattin. Linien wie die der Jungfrau usw. im schönsten italienischen Stil. Die Komposition nimmt die ganze Höhe des einen der beiden im Chor befindlichen Fenster ein. Auf dem gegenüberliegenden Fenster dieselbe Komposition, noch schöner im Stil. Ebenfalls eine Kaisergestalt. Die Arabesken, die Figuren, die in die Komposition verwoben sind, unvergleichlich schön. Von den Fenstern, die den Chor umgeben, zeigen drei oder vier denselben Stil. Auf dem einen kniet Franz I. und seine Gattin hinter ihm, wie der Kaiser auf dem oben beschriebenen Fenster. Alle Könige und Kaiser tragen die Krone auf dem Haupte. Bekleidet sind sie meist mit einer vergoldeten Rüstung und dem kurzen, bis zum Knie reichenden, mit Wappen versehenen Mantel. Die Lilien sind azur-

blau usw. Der königliche Mantel ebenfalls. Der Mantel von Franz I. blau und mit Lilien verziert. Der des Kaisers ist, glaube ich, von Brokat. Die Fenster im gegenüberliegenden Teile des Chores, in der Kapelle der Jungfrau, stammen aus dem folgenden Jahrhundert. Der Stil ist der Rubenssche, aber verfeinert. Ausgeführt sind sie vorzüglich. Man hat da versucht, wie auf Gemälden zu kolorieren; dieser Versuch ist gewiß sehr geschickt durchgeführt, das Ergebnis aber spricht doch zugunsten der älteren Glasmalereien und namentlich der oben erwähnten. Die Konvention der Vereinfachung ist nun einmal unumgänglich notwendig.

Im Hintergrunde des Chores sieht man Glasmalereien nach Kartons von Navez, an denen man die Nachteile dieser Zwitterart deutlich bemerkt. Sie sind das Werk schlechter Künstler aus schlechten Zeiten. Um die Fehler zu vermeiden, welche die Manier der früheren Künstler mit sich bringt, ist in ihnen das Blei so verwendet, daß es einen dem beabsichtigten völlig entgegengesetzten Eindruck hervorruft. Die Gewänder und einige Partien sehen aus, als ob sie absichtlich mit schwarzen Bordüren umrandert sind, weil die Köpfe, die sich ohne Bleieinfassung gegen den Himmel absetzen, der Wirkung von Gemälden nahekommen sollen. Diese Wirkung ist völlig hinkend und verfehlt. So suchen sie das Fleisch ganz unverhältnismäßig stark zu kolorieren. Woher kommt es nur, daß manche Epochen einen so feinen Geschmack besitzen, während andere sogar unfähig sind, das Gute, das hervorgebracht worden ist, zu reproduzieren?

*

Antwerpen. Das Museum sehr schlecht eingerichtet. Das alte wirkte besser. Die Bilder von Rubens sind auseinandergehängt und verlieren dadurch sehr. Dennoch kamen sie mir niemals so gewaltig vor. Sie erdrücken alles übrige. Der heilige Franziskus, aus dem ich mir früher nicht viel machte, war diesmal mein Lieblingsbild. Auch der Christus auf dem Schoße des ewigen Vaters, der aus derselben Zeit sein muß, hat mir sehr gefallen. Ich lese im Katalog, daß Rubens den heiligen Franz mit 40 oder 41 Jahren gemalt hat.

„Die Geißelung Christi“, St. Paul . . . Geniales Werk. Der Henker auf der linken Seite stört etwas. Das Ganze muß schon unglaublich erhaben sein, daß diese lächerliche Figur nicht alles verdirbt. Dagegen steht links, kaum zu sehen, ein Neger oder Mulatte, der zu den Henkern gehört und des Ganzen würdig ist. Der Rücken ohne Verkürzung, der Kopf, der so gut das Fieber des Schmerzes ausdrückt, der Arm, alles das ist unaussprechlich schön.

*

Brüssel. Der „Kalvarienberg“ und St. Liévin sind das Meisterlichste von Rubens. Die „Anbetung der Weisen“, die ich bedeutender finde als die in Antwerpen, ist im Vergleich zu den beiden anderen etwas trocken. Man vermißt die Opfer. Gerade die Kunst, nötigenfalls etwas fortzulassen, stellt die beiden anderen, von denen ich sprach, so hoch. Die Füße und Hände des Christus sind kaum angedeutet. Hierher gehört auch der „Christus als Rächer“. Furia des Pinsels und Berve können unmöglich weiter gehen. Die Himmelfahrt etwas trocken. Die Glorie scheint mir verfehlt. Ich glaube unbedingt, daß sie beschädigt worden ist. Beim Eingang zur Rechten hängt eine schöne „gekrönte Jungfrau“. Sehr wirkungsvoll, aber weniger rücksichtslos als die anderen Bilder. In den Wolken geht er bis zum Schwarz. Dieser ver-teufelte Mensch versagt sich nichts. Die Gewohnheit, das Fleisch so brillant als möglich zu machen, zwingt ihn, die Tiefen zu über-treiben. „Tobias durch seinen Sohn geheilt.“ Skizze von Rubens, sehr grob mit dem Pinsel gezeichnet, einige Figuren koloriert. Rubens deutet die Lichter oft mit Weiß an.

Gewöhnlich fängt er mit einem sehr dünnen lokalen Halb-ton an zu kolorieren. Darauf setzt er die Lichter und Schatten. Im „Kalvarienberg“ habe ich diesen Auftrag deutlich bemerkt. Das Fleisch der beiden Schächer ist sehr verschieden, ohne daß man viel Unterschied in der Technik bemerkt. Er modelliert die Figur sicher in diesem Lokaltone von Licht und Schatten, bevor

er kräftiger malt. Ich glaube, daß seine durchsichtig gemalten Bilder wie dieses hier und wie St. Benedict, der viel damit Übereinstimmendes hat, so entstanden sind. In seiner trockeneren Manier ist jedes Stück einzeln gemalt.

Ems. In der Malerei und besonders im Porträt, sagt Frau Cavé in ihrer Broschüre, spricht der Geist zum Geiste und nicht das Wissen zum Wissen. Diese Bemerkung, die vielleicht tiefsinniger ist, als sie selbst glaubte, spricht das Urtheil über die Pedanterie des Handwerkes. Ich habe mir hundertmal gesagt, daß die Malerei, d. h. die materielle Malerei, nur der Vorwand ist, nur die Brücke zwischen dem Geist des Malers und dem des Beschauers. Die Kunst besteht nicht in der kalten Richtigkeit; das Wichtige ist, daß man etwas zum Ausdruck bringt. Die sogenannte Gewissenhaftigkeit der meisten Maler ist nichts als die Kunst, zu langweilen. Diese Leute würden womöglich die Rückseite ihrer Bilder mit derselben Sorgfalt bearbeiten. Es wäre interessant, alles Falsche aufzuzählen, aus dem sich das Wahre zusammensetzen kann.

*

In Köln gewesen. Nahm einen Führer, um den Dom zu sehen. Dieses unglückliche Gebäude wird niemals fertig werden und ist infolgedessen ewig mit Buden und Gerüsten, die für die Arbeit dienen, verbarrikadirt. St. Ouen in Rouen, dem man die fehlenden Glockentürme aufsetzen zu müssen glaubte, hätte sie sehr gut entbehren können, der Kölner Dom aber ist in einem merkwürdigen Zustand der Unfertigkeit. Das Schiff ist nicht einmal gedeckt. Das sollte man zuerst fertig zu machen suchen. Das Portal würde riesige Arbeiten erfordern, und die paar armen Teufel, die man in den Schuppen Steine klopfen sieht und hört, werden in drei Jahrhunderten noch nicht den zehnten Teil der Arbeit verrichtet haben, vorausgesetzt überhaupt, daß man sie bezahlt. Das, was da ist, ist großartig. Ich hatte eine Empfindung von Größe, der mich an die Kathedrale von Sevilla erinnerte. Der Chor und das Kreuz sind schon längst fertig. Man hat sich das Vergnügen

gemacht, die Kapitälé des Chores zu vergolden und rot zu malen. Die kleinen Strebebogen enthalten Engelfiguren im sogenannten rafaelifchen Stile, die ganz erbärmlich wirken. Je mehr ich die Anstrengungen sehe, die man macht, um die gotischen Kirchen zu restaurieren und besonders auszumalen, um so mehr werde ich in meiner Ansicht bestärkt, daß sie ohne Malerei am schönsten sind. Man mag mir sagen und beweisen, daß sie früher so waren, davon bin ich überzeugt, da noch Spuren vorhanden sind; aber ich bleibe dabei, daß man sie lassen soll, wie sie jetzt sind. Die Kahlheit ziert sie zur Genüge. Die Architektur tut ihre volle Wirkung, während wir anders gearteten Menschen aus einer anderen Zeit mit unseren Malereien den Eindruck nur verderben. Die Glasmalereien, die der König von Bayern Köln geschenkt hat, sind ebenfalls ein trauriges Zeugnis für unsere modernen Schulen. Alles schmeckt nach Ingres und Flandrin. Je mehr das der Gotik ähneln soll, desto mehr wird es zum Firlefanz, zur allerliebsten neuchristlichen Malerei unserer modernen Jünger. Welche Schmach und Schande, wenn diese Wut, die sich ohne zu schaden in unseren lieben Ausstellungen austoben könnte, sich darauf richtet, so schöne Werke, wie diese Kirchen, zu entstellen. Der Kölner Dom ist voll merkwürdiger Kunstschätze: Erzbischöfe, Krieger, Altarblätter, Gemälde oder Plastiken, die die Passion vorstellen usw.

Hinterher die Jesuitenkirche besichtigt. Das ist der Gegensatz zu dem, was wir heutzutage machen. Statt sich damit abzugeben, Denkmäler einer anderen Zeit zu kopieren, machte man, was man konnte, mischte Gotik, Renaissance, kurz alle Stile. Wirklich künstlerische Künstler verstanden daraus ein entzückendes Ganzes zu machen. Man wird in diesen Kirchen von der Verschwendung an Marmor, Statuen, Grabmälern geblendet, die die Mauern bekleiden und sich unter den Füßen ausbreiten. Hölzerne Kirchenstühle nehmen die ganze Länge der Wände ein. Die verzierte Orgel usw.

*

Mecheln. Die Kirchen von Mecheln durchheilt. St. Johannis-
kirche: daselbst „Die Anbetung der Könige“, „St. Johannes in
der Hütte“ und „St. Johannes der Täufer“, drei Meisterwerke.
Die Seitenflügel sind ebenfalls schön. Sie sind erstklassig. St.
Johannes schreibend, der Adler über ihm, und auf dem anderen
die Taufe des Herrn. Ich suchte den Kirchendiener auf, um mir die
Erlaubnis zum Abzeichnen zu verschaffen. Von da in der Kathedrale
St. Romuald. Prachtige Kirche. Überall Denkmäler: Im Chor liegende
Statuen der Erzbischöfe. Im Schiff die Statuen der zwölf Apostel an
die Pfeiler gelehnt. Sie haben dort einen Van Dyk „Christus unter
den Schächern“, den ich sehr schwach finde. Sehr großes Bild.
Die schwarzen Töne in den Schatten machen es sehr freudlos.

In St. Maria „Der wunderbare Fischzug“ von Rubens
mit den Seitenflügeln. Auf dem einen Petrus stehend, in Vorder-
ansicht, die Schlüssel über ihm. Auf dem anderen Flügel der heilige
Andreas, dunkel gekleidet und durch die Einwirkung der Feuchtig-
keit gänzlich verdorben, ebenso wie der Fischzug, der anfängt trübe
zu werden. Rubens hat mehr als alle anderen Maler durch
diesen Verfall zu verlieren. Da er die ständige Gewohnheit hat,
das Fleisch heller als das übrige zu machen, so sehen, sobald der Hinter-
grund schwarz wird, seine nackten Figuren wie Geistererscheinungen
aus. Um die Fleischtöne herauszuarbeiten, ist er genötigt, den
Grund sehr dunkel zu halten.

*

Frühmorgens nochmals in den Kirchen. Der „Fischzug“
erschien mir sehr viel schöner: St. Petrus und St. Andreas, die
als Seitenflügel dienen, wundervoll. Die Rückseite des letzt-
genannten Flügels, auf die Tobias gemalt ist, ist nicht so be-
merkenswert als die andere mit dem Fisch, den St. Petrus ge-
fangen . . . Was für eine Ungezwungenheit in diesem stehenden
Petrus in seinem Mantel! Wie wenig gesucht das ist! Die
kräftigen Füße, die gewaltige Anordnung, das Stückchen Netz,
das herabhängt! Wie kräftig und elegant!

*

Antwerpen. Im Museum. Eine Zeichnung nach Cranach gemacht. Die „Seelen im Fegfeuer“ bewundert. Sie sind in Rubens schönster Manier. Ich konnte mich nicht losreißen von der „Dreieinigkeit“, dem „St. Franciscus“, „Der heiligen Familie“ usw.

Endlich lieb mir der junge Mann, der den großen „Christus am Kreuze“ kopiert, seine Leiter, und ich sah das Bild in einem anderen Lichte. Es ist aus des Künstlers schönster Zeit. Die Untermalung ist in ausgesprochenen Halbtönen gehalten und Licht und Schatten in kühnen Strichen in die sehr dicke Farbe hineingesetzt. Besonders das Licht ist sehr pastos. Wie kommt es nur, daß ich erst jetzt merke, wie sehr Rubens mit den Halbtönen arbeitet, besonders in seinen guten Werken? Seine Skizzen hätten mich darauf bringen müssen. Ganz im Gegensatz zu Tizian legt er die Figuren als Ton an und läßt sie dunkel auf dem hellen Grunde stehen. Den Hintergrund macht er hinterher und zwar, bei seinem Streben nach Wirkung, sehr dunkel, um dem Fleisch möglichst viel Helligkeit zu geben. Der Kopf des Christus, der des Soldaten, die Beine des Christus und die des hingerichteten Mannes sind sehr farbig in der Anlage, Lichter sind nur an wenigen Stellen aufgesetzt. Die Magdalena ist in dieser Hinsicht sehr merkwürdig. Man sieht deutlich die Augen, die Wimpern, die Augenbrauen, die Mundwinkel. Ich glaube, sie sind in die nasse Farbe hineingezeichnet. Gegensatz zu Veronese.

Endlich die berühmte Kreuzaufrichtung gesehen: Ungeheure Wirkung. Viel Beziehungen zu der Medusa. — Er ist noch jung und will die Pedanten zufriedenstellen. Viel von Michelangelo. Außerordentlich pastoser Auftrag. In einigen Teilen etwas trocken, erinnert an Rauzaisse, aber das stört nicht. Bei den lockigen Köpfen sind die Haare sehr hart gemalt, bei dem weißhaarigen Alten mit rotem Gesicht, der das Kreuz zur Rechten unten hebt, bei dem Hunde usw. Nicht in Halbtönen untermalt. Auf dem rechten Seitenflügel sieht man dicke Untermalungen, wie ich sie oft anwende, und darüber lasiert; namentlich in dem Arm

des Römers, der den Stab hält, und in den Schächern, die man kreuzigt. Endlich in dem linken Seitenflügel, obgleich sie dort durch die letzte Übermalung verdeckt werden. Aus dem Fleische ist das Kolorit verschwunden. Die Lichter sind gelb, die Schatten schwarz. Studierter Faltenwurf, dem Stil zuliebe, sorgfältige Frisuren. In dem Mittelbild mehr Freiheit, obgleich akademisch gemalt. Ganz frei dagegen und in seiner ganzen Eigenart in dem Seitenflügel mit dem Pferde, das unübertrefflich ist. Ich bekam hier eine große Meinung von Géricault, der auch diese Kraft besaß und um nichts schlechter ist. Die Malerei in der Kreuzaufrichtung zeigt vielleicht noch nicht die große Erfahrung, doch ist die Wirkung noch riesiger und erhabener als in den Meisterwerken. Er hatte sich an dem Anblick der herrlichsten Werke berauscht. Man kann nicht sagen, daß er nachahmte. Er hatte eben außer seinen übrigen Gaben auch diese. Welcher Unterschied zwischen ihm und den Carracci. Man braucht nur an sie zu denken, dann sieht man wohl, daß er nicht nachahmt. Er ist immer Rubens.

Brüssel. Im Museum. *

Gemälde von Flinck. Das im ersten Saal lebendig gemalt. „Der Lanzenstich.“ Der Soldat, der die Seite durchbohrt, dunkler im Ton als der Schächer hinter ihm, hebt sich dadurch vorzüglich ab. Der Schächer in einem goldigen Ton — sein Leintuch, in derselben Valeur, geht mit dem warmgrauen Himmel zusammen. Der Hals des Pferdes heller. — Auf der Rüstung unter dem Arme des Soldaten ein sehr lebhaftes Glanzlicht, der Himmel zwischen den Armen des anderen sehr blau. Das Licht auf den Beinen des Christus von den Knien an schwächer werdend. Der Kopf, der Arm und die andere Hand der Magdalena sehr hell. Die Füße des Christus schwer im Ton, aber wundervoll elegant. Das Knie setzt sich herrlich gegen den Arm und die Hand der Magdalena ab. Das ganze Knie des Soldaten, der die Leiter herabsteigt, in derselben Valeur wie die Füße des Christus, bis auf einige Glanzlichter.

Die Wäsche oben am Arm der Magdalena mattweiß, aber hell und dem Kragen entsprechend. Das beleuchtete Stück Leiter zwischen den Haaren und dem roten Mantel des Johannes perlgrau, fast wie die Haare.

Die Leiter an den Beinen des Schächers, beide Beine (bis auf das rechte Knie, das etwas farbiger ist) und besonders die Füße, bis auf den Schatten, in demselben grauen, bläulichen, bräunlichen Tone. Der Himmel ungefähr in derselben Valeur. Der Arm des Soldaten setzt sich vom Bein des Schächers nur dadurch ab, daß er etwas röter ist.

Die Gruppe mit der Jungfrau ist in der Masse dunkler als die Magdalena. Dabei ist sie im Licht. Der Kopf dagegen ist sehr brillant, wenn auch etwas weniger als der der Magdalena, die Hände sind äußerst kräftig. St. Johannes schwer im Tone von oben bis unten. Das Blau auf dem Mantel der Jungfrau etwas heller als sein roter Mantel. Ihr violettgraues Kleid etwas dunkler. Die Stange der Leiter bildet einen Lichtfleck, der sich bis zum Bein des Schächers fortsetzt.

Der Kopf der Magdalena setzt sich wundervoll gegen den hellen Halbton des Kreuzholzes und weiterhin gegen den Himmel ab, der dieselbe Valeur hat. Das Ganze ist wie eine großartige Traube, gebildet aus der Leiter, den Füßen des Schächers, den Beinen des Soldaten, dem dunklen Harnisch mit seinem Glanzlicht, das alles hebt.

Die kleinen Skizzen sind bedeutend fester und besser gezeichnet als die großen Bilder.

Es wird mir immer klarer, daß die „Kreuztragung“, „Christus, die Welt zerschmetternd“ und „St. Liévin“ eine ganz besondere Manier bei Rubens charakterisieren. Ich glaube, es ist seine letzte. Es ist die geschickteste. Die Nachbarschaft der andern Bilder dient nur dazu, diesen Unterschied hervorzuheben.

Die „Himmelfahrt“ ist sehr trocken. Ebenso die „Anbetung der Weisen“, die es mir am ersten Tage so angetan hatte, wahrscheinlich weil es schon fast Abend war.

*

Paris. Besuch von Herrn Laurens aus Montpellier, der einen Herrn Schirmer, Landschaftsmaler aus Düsseldorf, und Herrn Saint-René Taillandier von der Revue mitbrachte. Letzterer gefiel mir. — Bei der Susanne von Paul Veronese fiel mir auf, wie einfach bei ihm im Vordergrunde Licht und Schatten sind. Bei einer so riesigen Komposition, wie bei dem Plafond¹⁾, ist das noch viel notwendiger. Die Brust der Susanne scheint mir in einem einzigen Tone gemalt zu sein und ist im vollen Licht. Die Umrisse sind ebenfalls sehr betont, gleichfalls ein Mittel, auf größere Entfernung klar zu wirken. Ich habe das auch bei dem Karton gemerkt, nachdem ich um die Figuren einen fast nichtsagenden Kontur ohne Akzente gezogen hatte.

Es herrscht das Vorurteil, Kolorist müsse man von Geburt sein, Zeichner werde man durch Übung: „nascuntur poetae fiunt oratores“.

*

Heut besuchte mich Frau Cavé und las mir Teile aus ihrer Abhandlung über die Ölmalerei vor, die reich an hübschen Stellen ist.

*

Beim Anblick der Skizze, die ich aus dem Gedächtnisse nach der Kreuztragung von Rubens koloriert habe, sagte ich mir, so müsse man die Bilder anlegen, in solchen intensiven, etwas lichtlosen Tönen, welche die Beziehungen zwischen den Lokaltönen feststellen, dann sich darüber hermachen und Licht und Akzente mit der nötigen Frische hineinbringen. So könnte man zur rechten Zeit über sie (die Frische) verfügen, statt sie vorher unnütz auszugeben. Gewöhnlich tritt das Gegenteil ein und namentlich bei mir.

In den Bildern von Van Dyk (ich spreche nicht von seinen Porträts), sieht man, daß er nicht immer die Kühnheit besaß, die Untermalung, in der der Halbton zu sehr dominiert, frisch und energisch zu übergehen.

¹⁾ Die Decke in der Apollogalerie im Louvre, „Apollo besiegt den Python.“

Man muß versuchen, die „koloristische Farbe“ und das „leuchtende Licht“, von dem Frau Cavé sprach, zu vereinigen. Wenn man die breiten Lichtflächen zu sehr vorherrschen läßt, so vernichtet man die Halbtöne und wirkt infolgedessen farblos. Verfällt man ins Gegenteil, so schadet das namentlich bei großen Kompositionen, die aus der Entfernung gesehen werden sollen, wie Plafonds usw. In Malereien letzterer Art ist Paul Veronese durch die Einfachheit der Lokalfarben und die Breite des Lichtes Rubens überlegen. (Susanna und die Greise im Louvre, ein Bild, an dem man etwas lernen kann.) Der Lokaltön bei Veronese muß sehr gesteigert sein, daß er bei einem so breiten Licht nicht farblos wirkt.

*

Die malerischen Lizenzen. — Jeder Meister verdankt ihnen oft die erhabensten Wirkungen. Das Unfertige bei Rembrandt. Das Übertriebene bei Rubens. Die Mittelmäßigkeit kann derartiges nicht riskieren, sie ist niemals außer sich. Die Methode kann nicht alles regeln. Sie führt uns alle bis zu einem bestimmten Punkte. Wieso hat nur keiner von den großen Künstlern versucht, diese Menge von Vorurteile zu beseitigen? Sie werden vor der Aufgabe zurückgeschreckt sein und werden der Menge ihre törichtesten Ideen gelassen haben.

*

Rubens setzt den grauen Halbton am Rande des Schattens ganz entschieden zwischen seinen Lokaltönen und seine durchsichtige Lasur. Dieser Ton geht bei ihm ohne Unterbrechung von oben bis unten. Paul Veronese setzt den Halbton des Lichtes und den des Schattens einfach nebeneinander. (Ich habe durch eigene Erfahrung gefunden, daß dieses Verfahren an und für sich eine erstaunliche Wirkung gibt.) Er begnügt sich damit, beide durch einen graueren Ton zu verbinden, den er stellenweise trocken darüber reißt. Auch den kräftigen und durchsichtigen Ton, der den Schatten gegen den grauen Ton hin begrenzt, reißt er leicht darüber.

Lizian wußte wahrscheinlich nicht, wie er ein Bild fertig machen würde . . . Rembrandt wird es wohl oft ebenso gegangen sein. Seine außerordentlichen Gewaltthaten sind weniger beabsichtigt als die Folge von ununterbrochenem Experimentieren.

1851

Liszt über Chopin. „Wohl wird er von allen betrauert, nicht nur von den Künstlern, sondern von allen, die ihn gekannt haben, doch ist es uns erlaubt zu bezweifeln, daß der Moment schon gekommen ist, wo er, dessen Verlust uns so tief schmerzt, nach Verdienst geschätzt und an den hohen Platz gestellt wird, den ihm die Zukunft wahrscheinlich anweisen wird.“

Wenn auch ein Teil der Werke dieses Mannes, den die Leiden lange vor seinem Tode gebrochen hatten, sehr populär ist, so darf man doch annehmen, daß die Nachwelt seine Schöpfungen in weniger freivoller Weise beurteilen wird, als es jetzt geschieht. Jeder, der sich in der Folgezeit mit Musik beschäftigt, wird ihm zu seinem Rechte verhelfen. Er besaß ein so seltenes melodisches Genie, bereicherte das harmonische Gewebe durch so glückliche und merkwürdige Erfindungen, daß man seine Eroberungen mit Recht höher schätzen wird als manches umfangreiche Werk, das Abend für Abend von Riesenorchestern gespielt und von dem Schwarm der Primadonnen gesungen wurde.

Als Chopin sich auf das Klavier allein beschränkte, bewies er meines Erachtens eine der wichtigsten Eigenschaften des Künstlers, die richtige Erkenntnis der Form, in der er zu glänzen befähigt war, und doch hat diese Tat, die wir ihm als großes Verdienst anrechnen, seiner Berühmtheit geschadet.

Wäre ein anderer im Besitz so großer, melodischer und harmonischer Fähigkeiten gewesen, so hätte er vielleicht kaum der Versuchung widerstanden, die der Gesang des Bogens, das Schmachten der Flöte, das Dröhnen der Trompete ausüben, die wir noch immer für die berufensten Boten der alten Göttin halten wollen. Wie überzeugt mußte er wohl sein, um sich auf

einen dem Anschein nach unfruchtbaren Kreis zu beschränken und dort durch sein Genie einen Flor hervorzurufen, der diesem Boden scheinbar versagt war. Von welch klarem Scharfblick zeugt diese Beschränkung, die die verschiedenen Wirkungen der Instrumente ihrem gewöhnlichen Gebiete entreißt, wo der ganze Schaum der Tontwellen sich zu ihren Füßen bricht, und sie in eine beschränktere, aber idealere Sphäre verpflanzt! Welch klare Erkenntnis der zukünftigen Bedeutung seines Instrumentes muß ihn bei diesem freiwilligen Verzicht geleitet haben! Ein anderer hätte es wahrscheinlich für widersinnig gehalten, so große Gedanken ihren natürlichen Interpreten zu entziehen. Wie aufrichtig müssen wir diese ausschließliche Beschäftigung mit dem Schönen um seiner selbst willen bewundern, die ihn davor bewahrte, jedes Stückchen Melodie über hundert Pulte zu verteilen, und ihn die Mittel der Kunst, indem er sie auf einem geringen Raum konzentrierte, vermehren ließ.

Weit entfernt, nach dem Getöse des Orchesters zu streben, begnügte sich Chopin damit, seine Gedanken unverfehrt auf dem Elfenbein des Klaviers wiedergegeben zu sehen. Er erreichte immer sein Ziel, das darin bestand, die musikalische Erfindung nichts an Energie einbüßen zu lassen. Aber niemals trachtete er nach Orchesterwirkungen und nach dem großen Borstpinsel des Dekorateurs. Man hat nicht ernsthaft genug über den Wert der Zeichnungen dieses zarten Pinsels nachgedacht, denn man ist heutzutage gewöhnt, nur die Komponisten eines großen Namens für würdig zu halten, die mindestens ein halbes Duzend Opern, ebensoviel Dratorien und mehrere Symphonien hinterlassen haben, und von jedem Musiker zu fordern, daß er alles mache und noch etwas mehr.

Diese Vorstellung ist allgemein verbreitet, doch wird sie dadurch nicht richtiger. Es ist nicht unsere Absicht, den schwieriger zu erlangenden Ruhm und die überlegene Bedeutung der epischen Sänger zu bestreiten, die auf einem weiten Plane ihre glänzenden Schöpfungen entfalten. Wir möchten nur, daß man auf die

äußeren Verhältnisse in der Musik dieselbe Schätzung anwende wie in den anderen Künsten. In der Malerei z. B. gilt ein Bild von 20 Quadratfoll, wie die „Vision des Ezechiel“ von Rafael oder der „Kirchhof“ von Ruysdael, für ein Meisterwerk und wird höher geschätzt als irgendein riesiges Gemälde, und wäre es von Rubens oder Tintoretto.

Ist etwa in der Literatur Béranger ein weniger großer Dichter, weil er seine Gedanken in die engen Grenzen des Liedes eingewängt hat? Verdankt nicht Petrarca seinen Ruhm seinen Sonnetten, und wie viele von denen, die ihre süßen Reime nachgesungen haben, wissen wohl von der Existenz seiner Dichtung über Afrika? Man kann keine verständige Analyse der Werke Chopins unternehmen, ohne Schönheiten von hohem Werte, vollständig neuen Ausdruck und ebenso originelle als vollendete harmonische Arbeit zu finden. Bei ihm ist die Kühnheit stets gerechtfertigt, bei allem Reichthum, bei aller Fülle herrscht doch überall Klarheit, die Originalität artet niemals in barocke Seltsamkeit aus, die feinen Verzierungen sind niemals ungeordnet, und die Ornamentik erdrückt nicht die Eleganz der Hauptlinien.

Seine besten Werke wimmeln von Kombinationen, die, man darf sagen, in der Führung des musikalischen Stils Epoche gemacht haben. Bei ihrer Kühnheit, ihrem Glanz, ihrem Zauber verbergen sie ihre Tiefe unter so viel Anmut und ihre Gewandtheit unter so viel Reiz, daß man sich nur mit Mühe dem hinreißenden Zauber entziehen kann, um sie mit kaltem Blute auf ihren theoretischen Wert hin zu kritisieren. Dieser Wert ist schon anerkannt worden, und diese Erkenntnis wird mehr und mehr wachsen, wenn es an der Zeit sein wird, die Dienste, die der Kunst zu Chopins Zeit geleistet worden sind, einer genauen Prüfung zu unterwerfen. Ihm verdanken wir die Erweiterung der Akkorde, sowohl geschlossen, als in Arpeggien und in gebrochener Form, die chromatischen und enharmonischen Wendungen, von denen man in seinen Etüden so frappante Beispiele findet, die kleinen Gruppen von Vorschlägen, die wie ein blinkender Tau auf die melodische Figur herabfallen

und deren Vorbild nur in den Fiorituren der alten großen italienischen Gesangsschule existierte.

Er erweiterte die Grenzen, über die man vor ihm nicht hinausgekommen war, und verlieh den Verzierungen etwas Improvisiertes, während man sich vordem vergeblich damit abgemüht hatte, die menschliche Stimme sflavisch auf dem Klavier zu kopieren.

Er erfand jene wunderbaren harmonischen Folgen, die selbst solchen Stücken einen ernsthaften Charakter verliehen, die durch die Flüchtigkeit ihres Sujets scheinbar keinen Anspruch darauf machen konnten. Aber was kommt es auf das Sujet an? Ist es doch die Idee, die man daraus hervorsprühen, die Bewegung, die man darin erzittern läßt, die es erhebt, adelt und ihm Größe verleiht.

Wieviel Melancholie, Freiheit, Klugheit und besonders wieviel Kunst liegt in jenen Meisterwerken von Lafontaine, deren Sujets so alltäglich und deren Titel so bescheiden sind! Der Titel Étude und Präludium ist es ebenfalls. Nichtsdestoweniger werden die Stücke von Chopin, welche ihn tragen, vollendete Vorbilder bleiben für ein Genre, das er geschaffen und das, wie alle seine Werke, den Charakter seiner poetischen Begabung trägt.

Fast auf den ersten Wurf geschrieben, besitzen sie ein jugendliches Feuer, das in einigen seiner späteren, ausgearbeiteteren, vollendeteren und gelehrteren Werke erbleicht und ganz und gar in seinen letzten Schöpfungen verschwindet, die an einer überreizten Empfindlichkeit, an einer Gesuchtheit leiden, die aus der Erschöpfung zu resultieren scheint.

Wenn wir hier in Schulausdrücken von der Entwicklung der Klaviermusik zu sprechen hätten, so würden wir seine prächtigen Kompositionen, die eine so reiche Lese an Beobachtungen darbieten, zergliedern. Wir würden uns zuerst mit den Nocturnes, Balladen, Impromptus, Scherzi beschäftigen, die alle voll harmonischer Feinheiten sind, die ebenso überraschend als neu wirken. Polonaisen, Mazurkas, Walzer, Boleros . . . besitzen dieselben Vorzüge. Aber es ist hier weder der Augenblick noch der Ort für eine solche Arbeit, die nur die Eingeweihten interessieren würde.

Die große Verbreitung und Popularität, die diese Werke gefunden haben, verdanken sie der Empfindung, die aus ihnen allen hervorleuchtet. Diese Empfindung ist hervorragend romantisch, individuell, ihrem Autor eigen und dessenungeachtet nicht nur seiner Heimat, die ihm eine Berühmtheit mehr verdankt, sondern allen denen vertraut, die jemals die Leiden der Verbannung und die Nüchternheit der Liebe empfunden haben. Chopin begnügte sich nicht immer mit dem Rahmen, der ihm die Freiheit gewährte, die Konturen, die er so glücklich gewählt, zu zeichnen, er wollte seine Gedanken auch in die ihm fremden klassischen Schranken einschließen. Er schrieb schöne Konzerte und Sonaten. Immerhin ist es nicht schwer zu erkennen, daß in diesen Schöpfungen Wollen und Können nicht auf gleicher Stufe stehen. Seine Begabung war gebieterisch, phantastisch, unüberlegt. Er mußte sich frei bewegen können, und wir glauben, daß er seinem Genie jedesmal Gewalt antat, wenn er versuchte, es unter die Regeln, unter die Klassifizierungen, in eine Anordnung zu zwingen, die nicht die seine war und mit den Anforderungen seines Geistes nicht in Übereinstimmung gebracht werden konnte. Sein Geist gehört zu denen, die ihre Grazie besonders dann entfalten, wenn sie scheinbar willenlos umhergetrieben werden.

Vielleicht ist er durch das Beispiel seines Freundes Mickiewicz verleitet worden, einen solchen doppelten Erfolg zu begehren. Dieser hatte mit phantastischen Dichtungen, die für sein Talent bezeichnend sind, Erfolg gehabt und sich sodann mit einigem Glück in der klassischen Form versucht.

Chopin war meiner Meinung nach darin weniger glücklich. Es gelang ihm nicht, in dem eckig und steif zugeschnittenen Viereck den schwimmenden und unbestimmten Kontur festzuhalten, der seinem Gedanken den Reiz verleiht. Es ging der zarte Duft verloren, der alle Härten der Form zerstört und sie mit langen Falten wie mit nebligen Flocken bekleidet.

Immerhin zeichnen sich diese Versuche durch eine seltene Vornehmheit des Stils aus und weisen Bruchstücke von überraschender Größe auf. Wir nennen das Adagio aus dem zweiten Kon-

zert, für welches er eine besondere Vorliebe hatte und das er gern vortrug. Sein Meisterwerk gehört der schönsten Manier des Autors an . . . Das ganze Stück ist von idealer Vollendung, die Stimmung bald strahlend, bald voll Trauer. Es läßt an eine prächtige, lichtdurchflutete Landschaft denken, an irgendein glückliches Tal Tempe, das man zum Schauplatz einer traurigen Erzählung, einer rührenden Szene wählte. Es ist wie ein unheilbarer Schmerz, der das Menschenherz inmitten einer Natur von unvergleichlichem Glanze überfällt. Dieser Kontrast ist durch eine Verschmelzung von Tönen, durch eine unvergleichliche Abstufung der Färbungen durchgeführt. Nichts Rauhes oder Barsches zerstört den rührenden Eindruck. Die Freude ist mit Schwermut durchtränkt, der Schmerz verklärt.

*

— Gestern Einweihung der Säle des Museums. Trotz des tiefen Eindrucks, den die Lesueurs auf mich machten, bin ich mir darüber klar geworden, wieviel Kraft die Farbe dem Ausdruck verleihen kann. Im Gegensatz zu der allgemeinen Ansicht möchte ich sagen, daß die Farbe eine viel geheimnisvollere und vielleicht mächtigere Kraft besitzt. Sie wirkt sozusagen, ohne daß wir es wissen. Ich bin überzeugt, daß selbst Lesueur einen großen Teil seines Reizes seiner Farbe verdankt. Er besitzt die Kunst, die Poussin vollständig abgeht, allem, was er darstellt, Einheit zu geben. Die Figur in sich ist als Ganzes in Linien und Wirkungen vollkommen, und das Bild, die Vereinigung aller Figuren, ist vollendet abgestimmt. Doch darf man annehmen, daß, hätte er die Königin zu Pferde zu malen gehabt, von der Rubens ein so prächtiges Bild gemacht hat, er in solch anspruchslosem Sujet nicht so viel Phantasie entwickelt hätte als jener. Nur ein Kolorist konnte diesen Federbusch, dieses Pferd, den durchsichtigen Schatten auf dem Hinterbein, der mit dem Mantel zusammengeht, erfinden. Poussin verliert sehr, wenn man ihn neben Lesueur sieht . . . Die Grazie ist eine Muse, die er niemals erschaut hat. Die Harmonie der Linien, der Farbenwirkung ist ebenfalls eine Eigenschaft oder eine Vereinigung der wertvollsten Eigenschaften, die ihm vollstän-

dig versagt war. Kräftige Auffassung, bis zum äußersten getriebene Richtigkeit, aber keine Auslassung, keine Opfer, wie man sie zugunsten der Verschmelzung, der Zartheit der Wirkung oder der hinreißenden Gewalt der Komposition bringt. Er ist steif in seinen römischen Motiven, in seinen religiösen Bildern; er ist es auch in seinen Bacchanalen. Seine Faune und Satyren sind viel zu zurückhaltend und vernünftig. Seine Nymphen sind zu keusch für mythologische Wesen. Es sind sehr schöne Frauen, die nichts Mythologisches oder Übernatürliches haben. Er hat weder den Kopf noch den Körper Christi malen können. Beim Malen seiner Christusbilder hat er eher an Jupiter, sogar an Apollo gedacht. Die Jungfrau ist ihm ebensowenig geglückt. Er hat nichts erschaut von dieser Figur voll Göttlichkeit und Geheimnis. Er interessiert sich für sein Jesuskind weder die Männer, die sich an seiner Anmut freuen, noch die Tiere, die im Evangelium Teilnahme an der Ankunft des göttlichen Kindes empfinden. Ochsen und Esel fehlen um die Krippe des Gottes, der auf demselben Stroh geboren worden ist, wo sie ruhen . . . Das Bäuerische der anbetenden Hirten ist durch einen Anklang an antike Figuren geedelt . . . Die weisen Könige erinnern infolge der Steifheit und der Knappheit des Faltenwurfes und des Putzes an Statuen. Ich finde da nichts von den edelsteinbedeckten von Sklaven getragenen Mänteln aus Seide oder Sammet, die sie in den Stall hineinschleppen, zu Füßen des Herrn der Natur, den ihnen eine übernatürliche Macht angekündigt hat. Nichts von den Kamelen, den Räucherfässern, dem ganzen Pomp, der einen so wundervollen Gegensatz zu dem armseligen Schlupfwinkel bildet. Ich bin fest überzeugt, daß Lesueur nicht die Methode Poussins befolgte, die Wirkung seiner Bilder mit Hilfe von kleinen vom Atelierlicht beleuchteten Figürchen, festzustellen. Diese sogenannte Gewissenhaftigkeit gibt den Bildern Poussins eine außerordentliche Trockenheit . . . Seine Figuren scheinen untereinander ohne jedes Band und sehen wie ausgeschnitten aus. Daher die Lücken und der Mangel an Einheit, Zusammengehen, Wirkung. Rafael verfällt

infolge einer anderen Gewohnheit in dieselbe Zusammenhanglosigkeit. Er zeichnet gewissenhaft jede Figur nackt, bevor er sie bekleidet.

Wenn man sich auch von allen Teilen der Figur Rechenschaft geben muß, um nicht die Verhältnisse zu verlieren, welche die Gewänder verstecken können, so muß ich mich doch gegen diese Methode erklären, die er, soweit man nach den Studien urteilen kann, die wir von ihm besitzen, gewissenhaft befolgte. Ich bin sicher, daß, wenn Rembrandt sich zu diesem Atelierbrauch gezwungen hätte, er weder die Kraft der Geste noch der Wirkung besäße, die seine Szenen zum wahren Ausdruck der Natur machen.

Vielleicht kommt man noch einmal dahinter, daß Rembrandt ein viel größerer Maler ist als Rafael.

Ich schreibe diese Gotteslästerung, über die allen Schulmännern die Haare zu Berge stehen würden, nieder, ohne endgültig Partei zu nehmen. Je weiter ich aber im Leben fortschreite, desto mehr finde ich, daß die Wahrheit das Schönste und Seltenste ist . . . Rembrandt fehlt vielleicht etwas von der Erhabenheit Rafaels . . .

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

1852.

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

Seine großen Gemälde, oder seine Gemälde überhaupt, haben nicht solche Unrichtigkeiten, aber auch nicht dieses unvergleichliche Feuer. Hier sucht und vor allem verbessert er nicht. Indem er die Form zu verfeinern sucht, geht ihm der Schwung und die

Freiheit verloren, die dem Werke Einheit und Lebendigkeit verleihen. Der nach hinten geworfene Kopf Hektors ist im Ausdruck und sogar in der Farbe unvergleichlich. Denn merkwürdigerweise geben diese Gobelins, so verblichen sie sind, in erstaunlicher Weise die Farbe wieder. Und dabei sind sie jedenfalls nur nach leicht kolorierten Kartons angefertigt.

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

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

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

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

Achilles zu Pferde auf Chiron kam mir lächerlich vor. Er ist wie in der Reitbahn und sieht aus wie ein Kavaliere aus der Zeit von Rubens. — Der Tod des Achilles. Er sinkt am Fuße des Altars, an dem er opfert, hin. Ein Greis stützt ihn. Der Pfeil hat die Ferse durchbohrt. Gerade an der Tür des Tempels

steht Paris mit einem kleinen lächerlichen Bogen in der Hand und über ihm Apollo, der auf ihn mit einer Gebärde weist, die den ganzen trojanischen Krieg rächt. Alles so antifranzösisch wie möglich. Dagegen erschien alles, sogar Italienisches, recht kalt.

*

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

Man kann sich unmöglich etwas Herrlicheres denken als diesen Agamemnon. Welche Einfachheit! Der schöne Kopf . . . mit einer Mischung von Furcht, die stärker ist als der Zorn. Der Greis ergreift seine Hand, wie um ihn zu beruhigen, und sieht zugleich auf Achilles. Der Kopf des sterbenden Hektor gehört zu den Dingen, die man nie vergißt. Er ist der in jeder Beziehung richtigste und ausdrucksvollste Kopf, den ich in der Malerei kenne. Der Bart ist einfach und von wunderbarer Modellierung. Das Eisen, das schon in seine Brust eingedrungen ist und den Tod mit sich bringt, läßt einen erschauern. Das ist wie Homer und mehr als Homer, denn der Dichter läßt uns seinen Hektor nur mit den Augen des Geistes anschauen, und hier sehe ich ihn mit denen des Körpers. Darin beruht die große Überlegenheit der Malerei: das den Augen dargebotene Bild befriedigt nicht nur die Einbildungskraft, sondern legt den Gegenstand für immer fest und geht über die geistige Schöpfung hinaus. —

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

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

der Überraschung, Achilles mit dem Helm auf dem Kopf, ihnen schon entfremdet, zu sehen . . . Entzückende Beine.

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

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

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

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

Er arbeitete mit dem, was er konnte, und infolgedessen ohne der Frische seines Einfalls zu schaden. Das Kleid, das er seinen Gedanken gibt, hat er immer bei der Hand. Seine hohen, so mannigfaltigen Ideen sind durch Formen übersetzt, die von oberflächlichen Leuten der Eintönigkeit beschuldigt werden, um nicht von ihren anderen Klagen zu sprechen. Dem gründlichen Menschen, der die Geheimnisse der Kunst ergründet hat, mißfällt diese Eintönigkeit nicht. Das Zurückgreifen auf dieselben Formen ist be-

zeichnend für einen großen Meister und zugleich die Folge der unwiderstehlich hinreißenden Gewalt einer erfahrenen und geübten Hand. Man sieht dem Werke an, daß es leicht entstanden ist, und das erhöht die Kraft der Wirkung.

*

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

*

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

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

Der Musiker muß, um das Ansehen oder auch nur das Verständnis seines Stils zu begründen, zahlreiche Werke schaffen. Eine pedantische Instrumentierung, ein Anflug von Archaismus geben manchmal dem Werk eines unbekanntes Mannes den Anschein von Strenge und Einfachheit. Ein unregelmäßiger Schwung, unterstützt durch geschickt eingeflochtene Reminiszenzen, und ein gewisses Brio in der Instrumentierung kann den Anschein von

genialem Temperament erwecken, das durch seine Einfälle fortgerissen wird und fähig ist, noch Größeres zu leisten. So steht es mit Berlioz; das vorhergehende Beispiel könnte auf Mendelssohn passen. Weder dem einen noch dem andern fällt etwas ein, und sie suchen diesen Hauptmangel mit allen Mitteln, die ihnen ihre Geschicklichkeit und ihr Gedächtnis liefern, zu verdecken.

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

*

Ich habe mir das Alterswerk von David, den „Zorn des Achilles“ angesehen. Etwas derartig Schwaches ist mir selten vorgekommen. Weder der Einfall noch die Malerei taugen etwas. Ich mußte sogleich an den Agamemnon und den Achill von Rubens denken, die ich vor kaum einem Monat gesehen habe.

*

Die Maler, die keine Koloristen sind, malen nicht, sondern tuschen aus. Die Malerei im eigentlichen Sinne, wenn man nicht von der Grau-in-Grau-Malerei spricht, schließt den Begriff der Farbe als eine der notwendigen Grundlagen in sich, ebensogut wie das

Hellbunzel, die Proportionen und die Perspektive. Die Proportionen müssen in der Plastik wie in der Malerei beobachtet werden. Die Perspektive bestimmt den Kontur, das Hellbunzel gibt das Vor und Zurück durch die Verteilung der Schatten und Lichter in Beziehung zum Hintergrunde. Die Farbe gibt den Schein des Lebens usw.

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

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

*

Soiree bei Fräulein Rachel. Sie war sehr liebenswürdig. Ich sah Musset wieder und sagte ihm, daß eine Nation nur in den Dingen Geschmack besitze, in denen sie Erfolg hat. Die Franzosen taugen nur für das gesprochene oder gelesene Wort. Für Musik oder Malerei hatten sie niemals Sinn. Die gezierte und kokette Malerei . . . Die großen Meister, wie Lesueur und Lebrun, machen nicht Schule. Zumal von der Manier lassen sie sich verführen. In der Musik fast dieselbe Sache.

*

Man muß ein Bild so anlegen, wie das Sujet bei grauem Wetter aussehen würde, ohne Sonne, ohne Schlagschatten. Da gibt es durchaus weder Licht noch Schatten. Jedes Objekt bildet eine farbige Masse, die von allen Seiten verschieden reflektiert ist. Nehmen wir nun an, auf diese Szene, die im Freiem bei grauem Himmel spielt, falle plötzlich ein Sonnenstrahl und beleuchte alle Gegenstände. Nun werden wir Lichter und Schatten haben, wie es sich gehört. Aber das sind reine Zufälligkeiten. So merkwürdig es erscheinen mag, so beruht doch in dieser tiefen Wahrheit das Verständnis für Farbe in der Malerei. Wie sonderbar! Von den großen Malern, selbst von denen, die für Koloristen gelten, haben nur sehr wenige davon eine Ahnung gehabt.

*

Die Schriftsteller, die Ideen haben, aber sie nicht zu ordnen verstehen, vergleiche ich mit den Barbarenführern, die Schwärme von Persern oder Hunnen in den Kampf führten. Sie kämpften aufs Geratewohl, ohne Ordnung, ohne einheitliche Anstrengung, und daher ohne Erfolg. Ein schlechter Schriftsteller kann ebensogut einer sein, der Ideen hat, als einer, dem nichts einfällt.

*

Über die Architektur. Sie kommt dem Ideal am nächsten; Alles in ihr ist von dem Menschen idealisiert. Sogar die gerade Linie verdankt ihm ihre Erfindung, denn in der Natur kommt sie nirgends vor. Der Löwe sucht seine Höhle. Der Wolf und der Eber verstecken sich in den dichten Wäldern. Einige Tiere machen sich Wohnungen, aber sie werden nur durch den Instinkt geleitet; sie haben keine Ahnung davon, daß man sie anders machen oder verschönern könnte. Der Mensch ahmt in seinen Wohnungen die Höhle und die luftige Kuppel der Wälder nach. In den Epochen, wo die Künste ihre Vollendung erlangt haben, bringt die Architektur Meisterwerke hervor. Zu allen Zeiten bringen der augenblickliche Geschmack, die neuen Lebensgewohnheiten Änderungen mit sich, die von der Freiheit des Geschmackes zeugen.

Die Architektur nimmt nichts unmittelbar aus der Natur, wie

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

*

Heut. abend las ich „Die Memoiren Balsamos“. Manchmal hat man Lust, diesen Mischmasch von guter Literatur und Melodram zum Fenster hinauszurwerfen, und ein andermal findet man diese merkwürdigen Bücher so spannend, daß man sie einen ganzen Abend nicht aus der Hand legt. Man kann nicht umhin, darin Schwung und eine gewisse Phantasie zu bewundern, ohne den Autor deshalb für einen Künstler halten zu können. Es ist keine Schamhaftigkeit in seinen Werken, und er wendet sich an ein Jahrhundert ohne Scham und Zucht.

*

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

*

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

Über die Verschiedenheit des französischen und des italienischen Genies in der Kunst. Zur Zeit der Renaissance sind beide, was Eleganz und Stil anbelangt, einander ebenbürtig. Wie konnte nur ein so abscheulicher, kraft- und charakterloser Stil die Herrschaft gewinnen? Damals war leider die Malerei noch nicht geboren. Die Plastik Jean Goujons ist das einzige Bleibende aus jener Zeit. Es muß übrigens wohl in dem französischen Genie eine ausgesprochene Vorliebe für die Plastik liegen. Fast zu allen Zeiten gab es große Bildhauer, und wenn man von Poussin und Lesueur abieht, war die Plastik der Malerei voraus. Als die beiden großen Maler erschienen, war von den großen italienischen Schulen keine Spur mehr vorhanden; ich spreche von den Schulen, die Naivität mit größtem Können vereinigten. Die großen Schulen, die sechzig oder hundert Jahre nach Rafael kamen, sind nur Akademien, in denen man Rezepte lehrte. Sie herrschten zu der Zeit, wo Lesueur und Poussin heraufkamen. Und trotz ihrer Empfindung und Bewunderung für die Antike, wurden Poussin, Legros und die übrigen Schöpfer der Galerie d'Apollon von der Mode und dem Herkommen mitgerissen.

*

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

Der geschickteste Mensch kann für die anderen nur das tun, was er für sich selbst tut, nämlich notieren, beobachten, je nachdem ihm die Natur interessante Objekte darbietet. Bei einem solchen Menschen wechseln die Gesichtspunkte jeden Augenblick. Die Ansichten ändern sich notwendigerweise. Man kennt einen Meister niemals genau genug, um in absoluter und endgültiger Weise von ihm zu sprechen.

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

Er soll nicht fürchten, sich zu widersprechen. Man lernt

mehr aus einem Überfluß an Einfällen, und sollten sie sich auch widersprechen, als aus einem frisierten, eingeschnürten, zurechtgestutzten Werke, bei dem die Form die Hauptsache ist. . . Wenn Poussin in einer ausfälligen Bemerkung von Rafael sagte, daß er im Vergleich mit der Antike ein Esel war, so wußte er, was er sagte. Er wollte nur die Zeichnung, die anatomischen Kenntnisse beider vergleichen, und in dieser Hinsicht konnte er wohl leicht beweisen, daß Rafael neben den Alten ein Ignorant war.

So hätte er auch sagen können, daß Rafael nicht so viel wie er, Poussin, konnte, aber in anderer Hinsicht. . . Vor den Wundern von naiver Anmut, von kompositorischem Können und Gefühl, das er auf eine Höhe gebracht hat, an die kein anderer heranreicht, wäre ihm Rafael wohl in seinem wahren Werte erschienen. Er übertrifft die Alten in mehreren Gebieten seiner Kunst und besonders in denen, die Poussin gänzlich verschlossen waren.

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

*

Daran denken, daß das Grau der Feind jeder Malerei ist. Die Malerei sieht infolge der Schrägstellung zum Lichte fast immer grauer aus, als sie ist. — Die Porträts von Rubens, die Frau mit der Kette im Louvre usw., die überall das Holz durchscheinen lassen, Van Eyck usw.

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

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

Rubens malt zuerst die Figuren und den Hintergrund nachträglich. Er behandelt ihn dann so, daß er die Figuren zur Geltung bringt. Er mußte auf weißen Grund malen. Der Lokaltone muß in der That zwar tonig, aber durchsichtig sein. Er ahmt im Prinzip das Durchscheinen des Blutes unter der Haut nach.

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

*

Den 27. Dezbr. 1852 erhalten für die Bilder aus	
Bordeaux	700 Fr.
„ 27. Dezbr. erhalten von Thomas für einen kleinen Tiger	300 „
„ 1. Febr. erhalten von Weill a conto von 1500 Fr.	500 „

Den 3. März erhalten von Thomas a conto von	2100 Fr.	1000 Fr.
" 10. März erhalten von Herrn Didier für die	Andromeda	600 "
" 22. März erhalten von Herrn Beugnet für den	kleinen Christus und Löwe und Eber	1000 "
" 4. April erhalten von Weill eine zweite Ab-	zahlung	500 "
		(bleibt 500 "
" 10. März erhalten von Thomas		1100 "
(Als Zugabe muß ich ihm die Löwen geben, und wenn ich ihm die "Desdemona in ihrem Zimmer" abliefern, hat er mir nur noch 500 Fr. zu zahlen.)		
Den 10. April erhalten von Frau Herbelin für die	Pilger von Emmaus	3000 Fr.
" 10. April erhalten von Tedesco für die Pferde,	die aus dem Wasser steigen (zwei graue Pf.)	500 "
" 1. Mai erhalten von Thomas als Saldo (die	Wiederholung des Christus am Grabe)	500 "
" 28. Juni erhalten von Tedesco für den marok-	kanischen Marschall	800 "

Erster Abschluß mit Weill.

Ansicht von Tanager	} 1500 "
Orangenverkäufer	
St. Thomas	
Die Braut von Abydos ¹⁾	

Von Weill.

Empfangen a conto am 1. Februar bei der Abliefe-	
rung der Ansicht von Tanager	500 "
Seitdem verlangte er den St. Sebastian	500 "
Wiederholung des Apolloplafonds für Herrn Bonnet	1000 "

¹⁾ Die Braut von Abydos allein wurde im Jahre 1874 für 32 050 Fr. verkauft.

Abschluß mit Thomas.

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

Abschluß mit Deugniet.

Christus am Kreuz.
Löwe zerreißt einen Eber.

Abschluß mit Bonnet.

Die Wiederholung des Apolloplafonds	1000	„
Abschluß mit dem Grafen von Celoes.		
Daniel in der Löwengrube ¹⁾	1000	„
Porträt von G. Bruyas	1000	„
Porträt von Talma	1500	„

1853.

Den herrlichen St. Justus von Rubens gesehen. Am nächsten Tage suchte ich ihn mir mit Hilfe einer Skizze nach dem Kupferstich vorzustellen und konnte mich vergewissern, daß bei Rubens der Gebrauch des Haarpinsels statt des Borstpinsels die glatte und vollendetere Ausführung ohne abgesetzte Flächen bestimmte. Dieses Verfahren führt zu einer runderen Malerei, wie es ja die feinige ist, gibt aber schneller den Eindruck des Fertigen. Übrigens zwingt die Anwendung von Holztafeln gewissermaßen dazu, Haarpinsel zu benutzen. Der glatte und etwas weiche Strich läßt weniger Rauheiten zurück. Der Gebrauch von Mardepinseln und gewöhnlichen Borstpinseln verführt fast unfehlbar zur Härte und erschwert die Verschmelzung der Farben. Die Striche

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

des Vorstipfels lassen Furchen zurück, die unmöglich zu verdecken sind.

*

Den Anhängern der Form und des Konturs.

Die Bildhauer sind euch über . . . Indem sie die Form geben, erfüllen sie alle Bedingungen ihrer Kunst. Sie suchen in gleicher Weise wie die Anhänger des Konturs den Adel der Formen und der Anordnung. Ihr modelliert nicht, da ihr das Hellbunke! verkennt, das nur in der Richtigkeit der Beziehungen zwischen Licht und Schatten besteht. 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 . . .

*

Als Rossini aufkam, ahnte niemand, selbst keiner von seinen vielen Kritikern, wie außerordentlich romantisch er ist. Er bricht mit den alten Formeln, die bis zu ihm hin in der Kunst geherrscht hatten. Nur bei ihm trifft man jene pathetischen Introductionen, jene oft sehr schnell vorübergehenden Tonfolgen, die für die Seele eine ganze Situation in sich fassen und außerhalb aller Konvention stehen.

Sie machen einen Teil seines Talentes aus und sogar den einzigen, der vor Nachahmung sicher ist. Er ist kein Kolorist in der Art von Rubens. Ich spreche immer noch von den rätselhaften Tonfolgen. In dem Übrigen ist er roher oder banaler, und darin ähnelt er dem Blamen. Aber überall die italienische Grazie, sogar im Übermaße.

*

Ziemlich früh ausgegangen, um die Künstler aufzusuchen, die mich um meinen Besuch gebeten hatten. Welche traurigen Wunden, welche unheilbaren Gehirnkrankheiten! Ich hatte nur eine Belohnung, aber diese war vollkommen. Ich sah ein wirk-

liches Meisterwerk: Rodakowskis Porträt seiner Mutter. Es bestätigt den günstigen Eindruck, den sein letztes Werk in der Ausstellung auf mich gemacht 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 ausmerzen, die die Leidenschaft des Künstlers sind. Ich vergleiche diese mörderischen Retuschen mit jenen banalen Ritornellen, mit denen alle Arien schließen, mit den unbedeutenden Passagen, die der Musiker zwischen die interessanten Partien seines Werkes setzen muß, um von einem Motiv zum andern überzuleiten, oder sie 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 seine definitive Haltung.

*

Ich habe mir heute die Bilder von Courbet angesehen. Ich war erstaunt über die Kraft und die Plastik seines Hauptbildes²⁾. 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 Gefäßes bedeckt, steigt aus einer kleinen Wasserfläche, die nicht einmal tief genug für ein Fußbad wäre. Sie

¹⁾ Polnischer Maler, geb. zu Lemberg. Schüler von Cognier.

²⁾ „Demoiselles de village“, die beiden badenden Frauen von Courbet, war im Salon des Jahres 1853 ausgestellt.

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 Schuhe und Strümpfe auszuziehen. Es mag zwischen diesen beiden Figuren ein Gedankenaustausch bestehen, aber man versteht ihn nicht. Die Landschaft ist von außerordentlicher Kraft, aber nichts anderes, als die Vergrößerung einer Studie, die man dort neben seinem Bilde sieht. Die Figuren sind später hineingemalt und ohne jede Verbindung mit ihrer Umgebung. Das schließt sich an das Problem der Übereinstimmung zwischen Hauptsache und Nebensache, von dem die meisten Maler keine Ahnung haben. Das ist übrigens nicht Courbets größter Fehler.

Eine schlafende Spinnerin weist die dieselben Eigenschaften, dieselbe Kraft, dieselbe genaue Wiedergabe auf . . . Das Rad, der Rocken wundervoll; das Kleid, der Sessel schwerfällig und ohne Anmut. Die beiden Ringer lassen die Handlung vermissen und bestätigen die Ohnmacht der Erfindung. Der Hintergrund tötet die Figuren, man müßte ringsherum drei Fuß abschneiden.

Rossini! Mozart! Ihr begnadeten Genies aller Künste, die ihr nur das aus den Dingen zieht, 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. Ubrigens ist er selbst Bauer und rühmt sich dessen. Er gehört so recht zu der Pleiade oder Rotte bärtiger Künstler, die die Revolution von 1848 machten oder ihr zujuchzten, sichtlich in der Meinung, 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. Auch Frau Potocka war dort und sah recht vorteilhaft aus. Ich ging mit Orzymala 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, wenn man es fertig macht! Vielleicht bietet ein vollendetes Werk der Phantasie weniger Spielraum als ein angefangenes. 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 verstümmelt. Das vollendete Gebäude schließt die Phantasie in einen Kreis ein und verbietet ihr, darüber hinauszugehen. Vielleicht gefällt der Entwurf eines Werkes nur deshalb so sehr, weil jeder ihn nach seinem Geschmack vollendet. Wenn ein mit sehr ausgesprochener Empfindung begabter Künstler ein schönes Werk betrachtet, so kritisiert er es nicht nur in den Fehlern, die sich tatsächlich darin befinden, sondern in bezug auf die Verschiedenheit der darin lebenden Empfindung mit seiner 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, wenn er es vollendet; nur zeigt er sich, indem er der Auslegung die Tür verschließt und auf das Unbestimmte der Skizze verzichtet, mehr in seiner Persönlichkeit und läßt die ganze Ausdehnung, aber auch die Grenzen seines Talentes erkennen.

*

— Auf der Auktion von Decamps. Ich hatte einen starken Eindruck beim Anblick mehrerer Werken oder Skizzen von ihm, die mir von seinem Talente eine höhere Meinung gaben, als ich 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 betrachtete, sah ich nur 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 des Lichtes 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 meine ich durchaus nicht, daß das immer an dem Werke liegen muß, und bin, was Mozart anbetrifft, sogar überzeugt, daß die Schuld auf meiner Seite ist. Zunächst sind einige Formen veraltet, von allen Musikern, die nach ihm gekommen sind, durchgekaut und verdorben. Schon das ist ein Umstand, der die Frische des Werkes beeinträchtigt. Man muß sich sogar wundern, daß einige Partien nach so langer Zeit (und die Zeit schreitet schnell für die Moden in der Kunst) und nach soviel guter oder schlechter Musik, die nach diesem bezaubernden Typ durchgepaust ist, so köstlich geblieben sind. Es gibt noch einen anderen Grund, warum eine Schöpfung von Mozart auf uns nicht mit der jähren Neuheit wirkt, die wir heute bei Beethoven oder bei Weber empfinden. Zunächst, weil diese Komponisten unserer Zeit angehören, sodann aber, 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, verglichen mit der des fertigen Gebäudes. Mozart ist durch seine vollendete Form allen überlegen.

Weber 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 in den Augen der Menschheit für ewig heiligen und auf eine Höhe heben, die nur sehr selten erreicht wird.

Nach diesen Werken, oder, wenn man will, neben ihnen kommen die Werke, die tatsächlich bedeutende Nachlässigkeiten oder Fehler aufweisen, die sie vielleicht verunstalten, dem Eindruck aber bei der mehr oder minder großen Schönheit der Gesamtwirkung verhältnismäßig 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 sich derselbe Fehler findet, wo nämlich die Hauptfigur wundervoll ist und alle anderen schlecht sind. Rossini gehört auch zu dieser Familie.

Auf die Zeit, in der ein Künstler neu ist — in der man deshalb alles von ihm hinnimmt —, folgt die Zeit der Müdigkeit und Reaktion, in der man fast nur seine Fehler sieht. Dann kommt 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 einige Eigenheiten von Decamps. Zunächst, daß es ihm unmöglich ist, bei seinen Bildern nach Modell zu arbeiten, zweitens, was mir als eine Folge dieser Veranlagung erscheint, wie ängstlich er ist, wenn er nach der Natur arbeitet. Die Phantasie muß vor dem Bilde völlig unabhängig sein. Das lebende Modell, das dem Modell, welches man sich geschaffen und mit der übrigen Komposition in Harmonie gebracht hat, nur selten entspricht, verwirrt den Geist und bringt in das Ensemble des Bildes ein fremdes Element.

*

Die Malerei kann nur dann wirken, wenn man der Wirkung das eine oder das andere opfert, nur ist es mir unleidlich, wenn der Künstler uns sein Vorgehen als Willkür empfinden läßt. Doch gibt

es sehr schöne Werke, die in übertriebener Weise im Sinne der Wirkung gedacht sind, z. B. von Rembrandt und hierzulande von Decamps, und bei denen diese Übertreibung natürlich ist und uns nicht beleidigt. 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 Nonplusultra der gleichmäßig getreuen Wiedergabe. Rubens desgleichen, er hat vielleicht in den pathetischen Gegenständen den Vorzug vor dem glorreichen Paolo, daß er mit Hilfe gewisser Übertreibungen 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, vielleicht sogar noch stärker 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 lege Wert darauf — und ich glaube es oft zu treffen — daß das Opfer nicht zu merken ist und das Interesse nichtsdestoweniger in gehöriger Weise hervorgehoben wird. Das kann man, ich betone es nochmals, nur durch Opfer erreichen. Aber sie müssen um meiner Idee zu entsprechen, unendlich viel zarter als in Rembrandts Werken sein. Ich wüßte augenblicklich unter den großen Malern kein vollkommenes Vorbild für die von mir verlangte Vollendung zu nennen. Poussin hat sie niemals gesucht und begehrt sie nicht. Seine Figuren sind nebeneinandergestellt wie Bildsäulen. Sollte das daher kommen, daß er um der Richtigkeit der Schatten willen die Gewohnheit hatte, sich kleine Figürchen zu modellieren. Diese Absicht erreicht er zwar, doch wäre ich ihm dankbarer gewesen, wenn er weniger auf die Richtigkeit der Wirkung gesehen und dafür lieber seine Figuren in engere Beziehung zueinander zu

bringen versucht hätte. Paul Veronese ist unendlich harmonischer (ich spreche hier nur von dem Effekt), aber bei ihm zersplittert sich das Interesse. Übrigens verlangt die Natur seiner Komposition, die sehr oft Menschen im Gespräch, 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, man kann in dieser Hinsicht bei ihm, wie bei Rubens und vielen anderen großen Meistern, eine übertriebene Wiederholung gewisser malerischer Züge bemerken. Sie wurden dazu jedenfalls durch die Menge der Bestellungen verführt, 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 auch unmittelbar nach ihnen Verfallsschulen kamen und der Aufschung zum Studium des Wahren durch die Herrschaft des Rezeptes, besonders des Rezeptes, nach Italien zu gehen und die zeitgenössischen Meister zu studieren, bald wieder aufgehalten wurde, so ebnet doch die beiden großen Meister den modernen Schulen, die mit der Konvention gebrochen haben, die Wege. Wenn auch die Schulen, die nach diesen großen Männern kamen, ihren Schritten nicht genau gefolgt sind, so fanden sie doch wenigstens bei ihnen einen feurigen Protest gegen die Schulkonventionen und insolgedessen gegen den schlechten Geschmack. David, Gros, Prud'hon, so verschieden ihre Manier auch ist, hielten 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 zwar den Respekt vor dem, was an ihnen nützlich ist, nicht nahmen, ihn aber ermutigten, vor allem der eigenen Entdeckung zu gehorchen.

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 hin der Schule der Vanloo und was auf sie folgte die Hand. Lesueur und Poussin haben diesen wilden Strom nicht aufgehalten. Als 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 entschieden über den Ruhm, d. h. sie priesen nur das, was ihnen ähnelte, und 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 war, 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 Eluquen fernstehend, Poussin . . .¹⁾

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 Hiob, die für das Ministerium bestimmt ist, ebenso schön wie das kleinere Bild 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, kurzum 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“, mit unzähligen Figuren, sehr stimmungsvoll.

Über alles aber geht mir heut sein „David auf der Flucht vor Saul“. Er begegnet in der Wildnis einem verirrtten Parteiläufer des Königs, der, auf dem jenseitigen Ufer eines Wildbachs stehend, ihn schmäht und mit Steinen bewirft. Ich könnte es unmöglich so schön beschreiben, wie ich es in der Erinnerung habe. *

¹⁾ Die Fortsetzung fehlt im Manuskript.

Champrofsay. Morgens gegen 10 oder 11 Uhr machte ich einen Spaziergang zu den Holzschlägen, die man neuerdings längs den Mauern der Befitzungen von Quantinet und Minoret vorgenommen hat. Köstlicher Morgen. Ich kam zur Eiche von Antain und erkannte sie nicht, so klein erschien sie mir. Ich konnte neue Beobachtungen über die Wirkung unvollendeter Werke, Skizzen, Untermalungen usw. anstellen, 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 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, wurde ich von dieser Größe überwältigt. 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 in geringerem 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 wie die Alten vor, 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 usw., 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 zum Schlusse stets die Lust verlor, so sieht man doch an unfertig gelassenen Theilen, an Füßen, die im Sockel stecken und für die das Material nicht ausreicht, daß der wunde Punkt des Werkes viel mehr 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, 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 allgemeinen 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 Gegenstands interessiert, eine Linienverteilung, die die Wirkung verstärkt, ein Hell Dunkel, 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 verurteilt 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 in Worten ausdrücken kann; alles das, dem 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 Raffael oder Chenavard gemacht ist. Gibt es etwas Unbestimmteres und Unerklärlicheres als die 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 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 gesehen, 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. Pierrat 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 vor ihrer Unrichtigkeit, ihrer Manier, dem Mangel an Natur, bei allen Vorzügen des Stils, den einzigen, die man bewundern kann, die wir in diesem Augenblick aber nicht mehr bewunderten. Wenn ein genialer Mensch die Photographie benutzte, wie man sie benutzen soll, so würde er auf eine unvergleichlich hohe Stufe gelangen. Sieht man diese Stiche, die für die Meisterwerke der italienischen Schule gelten, die von allen Malern bis zum Überdruß bewundert worden sind, so versteht man die Richtigkeit des Ausspruches von Poussin: „Raffael 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 reizende kleine 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, wie man sie verteilt, erscheint mir vollständig verfehlt. Alle, die wie ich mit dieser Wahl betraut sind, werden denselben Uebelstand empfunden haben. Es passiert fast stets, daß der Maler, der eine dritte, eine 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 sie am meisten verdient, eine Auszeichnung erhält. Gerade, im Augenblick, wo 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. Hätten die Frauen die Medaillen zu verteilen, sie würden gewiß dieser

Meinung sein. Fräulein Rosa Bonheur hat dieses Jahr mehr geleistet, als in allen vorhergehenden. Man ist darauf angewiesen, 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 weniger gutes Werk erhalten hat. Herr Ziem mit seiner Ansicht von Benedig 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 Falabert, die ein Bild für die zweite Medaille ist. Diese besitzt aber Herr Falabert schon. Soll man ihm nun 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, allen ohne Ausnahme Preise gibt? Wenn es der Zweck der Auszeichnungen ist, alles zu berücksichtigen, 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 Wettstreit anzuspornen 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 Maler wird die Arbeit nach Modell dazu dienen, die Details zu unterdrücken, die derjenige, 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. 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 bald 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 Nachahmung um so kälter wirkt, je genauer sie ist“, 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 jede Einzelheit auch von einer Vollkommenheit ist, die ich unnachahmlich nennen möchte, so gewährt dagegen ihre Vereinigung selten eine Wirkung, wie sie im Werke eines großen Künstlers aus dem Gefühl für Gesamtwirkung und Komposition hervorgeht. Darum sagte ich vorhin, daß die Arbeit nach dem Modell dem Bilde wohl etwas Frappantes gibt, aber nur dann, wenn der Künstler sehr viel Intelligenz besitzt. Mit anderen Worten: Nur derjenige kann aus der Arbeit nach dem Modell Vorteil ziehen, der auch ohne Modell etwas Wirkungsvolles zu schaffen imstande ist.

Wie verhält es sich 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, den er hervorbringen will, verstärkt. . . . 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, auf photographischem Wege festhalten, sie wäre dann jedoch tausendfach entstellt. Dem Künstler nämlich wird sie je nach dem Grade seiner Phantasie mehr oder weniger schön erscheinen. Er wird in dieser Szene, in der 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 Rohant für die St. Anna gezeichnet habe. Die erste Zeichnung, die ich nach der Natur gemacht habe, 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 der Gegenstand, wenn er zur Wirkung gebracht werden soll, zu fordern schien.

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 die Allgemeinheit die Natur auf eine ideale Weise sieht, liegt der Beweis dafür, daß seine Phantasie das Schöne hervorbringt, und zwar, weil er seinem Genie folgt.

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

Diese zweite Ausgabe ist immer verbessert und nähert sich mehr einem notwendigen Ideal. So tritt ein scheinbarer Widerspruch ein, der die Erklärung dafür bietet, wieso eine zu detaillierte Ausführung, wie z. B. die Rubenssche, der Wirkung auf die Phantasie nicht zu schaden braucht. Der Überfluß an Einzelheiten, die sich infolge der Unvollkommenheit des Gedächtnisses einschleichen, kann die ungleich interessantere Einfachheit, die in der Anlage beruht, nicht zerstören, und die Großzügigkeit der Ausführung macht, wie wir eben bei Rubens gesehen haben, den Nachteil der Verschwendung an Details vollends wett. Wer nun mitten in eine solche Komposition ein Stück, das mit größter Sorgfalt nach dem Modell gemacht ist, einführt, ohne daß es einen vollständigen Mißklang verursacht, der hat das größte Kunststück vollbracht, etwas vereinigt, was unvereinbar scheint. Der hat gewissermaßen die Wirklichkeit in einen Traum eingeführt; er hat zwei verschiedene Arten von Kunst verschmolzen; denn die Kunst des wahrhaft idealistischen Malers ist von der des kalten Kopisten ebenso verschieden wie die Deklamation der Phädra 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, Beinwerk usw. alles slavisch kopiert und ohne Beziehung untereinander 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 zu kopieren?

*

— Bei Frau Villot zu Tisch gewesen. Es war die Rede von der Malerei mit Olivenöl. Hätte man diese Technik und die Photographie vor 30 Jahren erfunden, so hätte ich meinen Beruf vielleicht besser erfüllt.

Die Erleichterung, die darin liegt, jeden Augenblick malen zu können, ohne sich um den Zustand der Palette kümmern zu brauchen, so wie die Hilfe, die die Photographie dem Maler, der aus dem Gedächtnis malt, gewährt, sind unschätzbare Vorteile.

*

Jean-Jacques sagt mit Recht, daß man die Reize der Freiheit besser schildert, 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 Leibliches zu machen. Bis dahin wurde ich von der Liebe zur Genauigkeit verfolgt, 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 Froment¹⁾ 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 in Gesellschaft von Frau Pécourt, die von den Bildern ihres Mannes sprach. Bei dieser Gelegenheit erwähnte Frau Villot einige Werke von Rubens, die sie in Windsor gesehen hat. Sie sprach von einem großen Reiterporträt, einer jener großen Gestalten, wie sie früher lebten, in voller Rüstung, von einem Knaben begleitet. 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 den tausendsten Teil von dem empfunden hat, was in mir vorgeht, 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 sei dem Homer der Malerei, der Sonne, die alles verdunkelt, vielleicht weniger 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 halbfertig war. Es ist das eine gewisse Er-

¹⁾ Sommeraufenthalt des Komponisten Halévi.

habenheit, 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, die 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 hat der Kupferstich nach dem Bilde von Rubens gar keine Wirkung auf mich ausgeübt.

Ich muß sagen, daß die Größe nicht alles macht, denn manche 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 Wirkung der Kunst auf empfindliche Naturen, die so verworren ist, 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 Genuß gewähren, so geschieht das, weil 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 Dinge 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 gleichsam nur eine feste Brücke, die es der Phantasie ermöglicht, bis in die geheimnisvolle und tiefe Empfindung einzudringen, für die die Formen gewissermaßen die Hieroglyphe sind, eine Hieroglyphe jedoch, die ganz anders spricht, als eine kalte Wiedergabe, die nur den Wert eines Druckerchriftzeichens hat. So betrachtet, ist diese Kunst erhaben, im Vergleich mit jener, bei der der Gedanke dem Geiste nur mit Hilfe von Buchstaben in bestimmter Reihenfolge zugeführt wird. Sie ist vielleicht viel komplizierter, da der Buchstabe scheinbar nichts und der Gedanke alles ist; aber hundertmal ausdrücksvoller, wenn man bedenkt, daß, unabhängig von der Idee, das sichtbare Zeichen, die sprechende Hieroglyphe, die im Werke der Literatur ein für den Geist wertloses Zeichen ist, in der Malerei eine Quelle des lebhaften Genusses wird, desselben Genusses, den uns beim Anblick der Natur Schönheit, Ebenmaß, Gegensatz, Harmonie der Farbe, mit einem Wort alles das bereitet, was das Auge mit so viel Lust in der Außenwelt wahrnimmt und was unserer Natur ein Bedürfnis ist.

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“, meinem 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 Be-

dürfnis 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 Wortes. Die Vorführung des Ortes, an 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 das Werk selbst. Es bleibt so, wie der Künstler es gewollt hat, was bei einem Werke, das der Auslegung zugänglich ist, wie ein Theaterstück, 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. Der Akzent verschwindet und mit ihm der empfindlichste Teil des Werkes. Glücklicherweise ist noch der Autor, dem man sein Werk nicht verstümmelt. Dieser 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, scheinen sie mir nicht sehr originell zu sein. Man glaubt Novellen von Merimée zu lesen, und da sie neu sind, kommt man leicht zu der Überzeugung, daß die Autoren Merimée kannten. Dieses etwas unechte Genre bereitet uns einen seltsamen Genuß, der weit von dem entfernt ist, den wir bei den großen Autoren finden . . . Die Geschichten haben einen erstaunlichen Erdgeruch. Diese Empfindung war es, die allgemein 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 Quichotte, 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, wie die ganz eigenartigen Namen der Personen, merkwürdige Gebräuche usw., durch ihre sichtliche Naivität überraschen, schließlich zu einer mehr oder minder romanhaften Fabel, welche die Illusion zerstört.

Statt eine wahrhafte Schilderung zu entwerfen und den Helden die Namen Damon und Alceste zu geben, machen sie einen landläufigen Roman, der infolge der Genauigkeit in den Nebendingen noch konventioneller wirkt. 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 neuen Berühmtheiten, die ich eben genannt habe, vorzieht, so trägt gerade das Übermaß von Wahrheit in den Details die Schuld.

*

Ich sah heut abend bei Gihaut die Photographien der Kollektion Delessert nach Marc-Anton. Muß man denn wirklich diese Bilder ohne Zusammenhang, voller Fehler, von denen einige nicht einmal das Werk des Kupferstechers sind, ewig 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 betrachtete das „Gastmahl bei Simon“, 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 ein solcher Gegenstand erfordert. Das ist nicht die reuige Sünderin, die Christus ihren Luxus und ihre Schönheit zu Füßen legt. Er wiederum sollte wenigstens durch seine Miene einige Dankbarkeit oder Nachsicht und Güte an den Tag legen. Die Zuschauer sind ebenso kalt, ebenso stumpfsinnig wie die beiden Hauptpersonen. Sie stehen alle weit voneinander entfernt, ohne daß ein so außerordentliches Schauspiel sie näherbrächte oder gruppierte, als ob sie es aus der Nähe sehen, oder sich ihre Gedanken mitteilen wollten. 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 dümmer. Man vergleiche mit dieser törichtten Darstellung der rührendsten Szene des Evangeliums, 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 Gesundheit, Männer und Greise, 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. 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

wir über die Füße Christi ausgebreitet sind, bilden keine leere und bedeutungslose 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 dupirt 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 Urbinaten kopieren und sie als erhabene Schönheiten hinstellen? Von den Unglücklichen, die keine eigene Empfindung besitzen, und sich deshalb 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 Fortschritts in der Kunst, und sie ist unvermeidlich. So ist diese ganze Schule. Christusköpfe und andere Köpfe von Guido Reni, die ausdrucksvoll sind, bei denen aber die große Gewandheit 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 noch gar nicht so fernen Zeit, wo ich unaufhörlich mit mir haberte, weil ich diese Fertigkeit der Technik nicht erreichen konnte, die von den Schulen leider auch den besten Geistern als das letzte Wort eingepägt wird. 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. Dieser unseligen Leichtigkeit, die heute seine Bilder degradiert und ihnen den Stempel der Schwäche aufdrückt wie den Bildern Vanloos, opferte er seine edelsten Vorzüge.

*

Abends Spaziergang in der Galerie Vivienne, wo ich bei einem Buchhändler Photographien betrachtete. 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 Gedanke 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, die Rubens für sein Bild gemacht hat. 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 ungleich charakteristischer . . . Carracci ist ein großer Geist, ein großes Talent, ein sehr geschickter Künstler, wenigstens nach dem, was ich von ihm gesehen habe, hat aber

nichts, was einen starken oder gar unauslöschlichen Eindruck hervorbringen könnte.

Abends besuchte mich der schreckliche Dumas, mit einem leeren Notizbuch in der Hand. Man kann ihm nicht enttrinnen, und Gott weiß, was er mit den Notizen machen will, die ich ihm dummerweise gegeben habe! Ich habe ihn sehr gern, aber ich bin anders geartet wie er, und unser Ziel ist nicht das gleiche. 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 besten unter ihnen, folge. Sie sind alle ungerecht gegen das Talent der Mitlebenden. Ich war entzückt von dem Chor der Männer im Mantel in der reizenden Dekoration mit der Gartentreppe im Mondschein. Es finden sich bei aller italienischen Eleganz Anklänge an Meyerbeer, die sich dem übrigen sehr gut anpassen. Besonders entzückt von der folgenden Arie, die Mario köstlich sang. Wieder ein Unrecht gutzumachen. Heute finde ich ihn entzückend. Das erinnert an die Liebe, die uns plötzlich für eine Person ergreift, die wir jahrelang täglich mit der größten Gleichgültigkeit zu sehen gewohnt waren. Hier haben wir die gute Schule Rossinis. Donizetti hat ihm unter anderem die Introductionen entnommen, die den Hörer in die von dem Musiker gewollte Gemütsstimmung versetzen. Er verdankt ihm auch, wie Bellini, jene geheimnisvollen Chöre die wir oben erwähnten . . . Der Priesterchor aus Semiramis usw.

*

Premiere von Mauprat. Alle Stücke von Frau Sand zeigen dieselbe Komposition oder vielmehr denselben Mangel an Kom-

position. Der Anfang ist immer pikant und verspricht eine interessante Arbeit. Die Mitte des Stückes schleppt sich durch sogenannte Charakterentwicklungen fort, die in Wirklichkeit nur zur Ausschmückung der Handlung dienen.

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 des 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 eine natürliche Hemmung, die ihr verbietet, Stücke zu schreiben. Ihr Stück steht in dieser Beziehung tiefer als die 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 makellos . . . Der Nebenbuhler des jungen Mannes voll Anstand und Mäßigung, wenn es sich darum handelt, gegen seine Rivalen zu intrigieren. Selbst der junge, aufbrausende Mensch besitzt im Grunde ein goldenes Herz. Dann kommt ein armes Hündchen vor, das lächerliche Situationen herbeiführt. Es fehlt ihr der Takt für die Szene, wie für eine gewisse Schicklichkeit in ihren Romanen. Sie schreibt nicht für Franzosen, obgleich in ausgezeichnetem Französisch, und dabei ist das Publikum augenblicklich nicht sehr anspruchsvoll in Dingen des Geschmacks. Sie gleicht Dumas, der über alles hinwegschreitet, immer ungeniert ist und sich über alles erhaben glaubt, was jeder gewohnt ist zu respektieren.

Sie ist unbestritten ein großes Talent, aber sie weiß noch weniger als andere 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 Delaroché. Man könnte es für das Gespenst des armen Fürsten halten, so blutleer sieht er darauf aus und so in die Länge gezogen ist sein Gesicht. Das ist wirklich einmal, wie sich Delaroché 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 ist das keine ernsthafte Malerei, meinte er.

*

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, interessierten mich sehr.

Bei Berlioz gespeist. Meyerbeer, Cousin, Remusat und Valinet waren zugegen. 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, kurzum die gewisse Feierlichkeit daran schuld war, daß mir die Malereien, die dort an den Wänden sind, so kalt und geschmacklos vorkamen. Wieviel Arbeit ist da verschwendet, um Leinwand vollzuschmierem; 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, selbst 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, 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 de Beauharnais . . . Sicherlich war mir diese ansehbare Komposition niemals schöner erschienen. Die Empfindung schien sich loszulösen und auf den Flügeln der Musik zu mir zu kommen. Den Alten war etwas Ähnliches bekannt, und sie setzten es auch in die Praxis um. Man sagt, ein großer Maler des Altertums habe den Beschauern bei der Ausstellung seiner Bilder eine Musik, die dem Gegenstande der Malerei entsprach, vorspielen lassen. 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 mir Pierret einen Gesang aus Dante vorlas, den ich schon kannte und dem sein Vortrag eine Energie einhauchte, die mich elektrifizierte. Es ist der Kopf des Mannes, der im Hintergrund 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 beruhe in etwas ganz Bestimmten, das durchaus nicht in der genauen Beobachtung der Bräuche und Kostüme bestehe.

Wer hat mehr davon, sagte er, als Schiller in seinem Wilhelm Tell? Und doch hat er die Schweiz nie gesehen! Meyerbeer ist Meister darin; die Hugonotten, Robert usw. Cousin fand in Racine nicht das mindeste von Lokalfarbe, er mag ihn überhaupt nicht. Er bildet sich ein, daß Corneille, in den er vernarrt ist, die Lokalfarbe im höchsten Grade besitzt. Ich sagte über Racine, 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 aufhören zu behaupten, 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 sind, so daß er gleich ganze Verse daraus entlehnen konnte . . . Wieviel Leute mögen wohl Euripides und andere alte Autoren mit Noten versehen haben, ohne das geringste daraus zu schöpfen, was an einen Racineschen Vers erinnert. Frau Sand sagte mir daselbe. Das ist so recht etwas für die Fachleute. Die Sprache eines großen Mannes ist, wenn er selbst sie spricht, immer eine schöne Sprache. Ebenfogut 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 außs Handwerk. Interesse, Gegenstand, sogar das Malerische verschwinden vor den Vorzügen der Ausführung, ich verstehe darunter schulmäßige Ausführung.

Ich überlese, was ich von Meyerbeer in betreff der Lokalfarbe sagte, und es will mir nun scheinen, als ob er gar zu viel Wert darauf legt, zum Beispiel in den Hugenotten. Die zunehmende Schwerefülligkeit des Werkes, das Bizarre der Gesänge rührt großenteils von dieser übertriebenen Einseitigkeit her. 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 malte in großen Zügen einige Landschaften, in denen man, wenn man will, die Gebirgsluft oder vielmehr die Melancholie empfindet, die die Seele vor großen Naturschauspielen ergreift, und warf auf diesen Hintergrund Menschen, Leidenschaften und überall Anmut und Grazie. Racine tat daselbe.

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 Homer es tut?

„Welcher Zunge willst du dich bedienen?“ fragt Pancraz den Sganarelle. — „Postausend! der Zunge, die ich im Munde habe.“ Man kann nur mit der Zunge, aber auch nur mit dem Geiste seiner Zeit sprechen. Man muß von seinen Zuhörern 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 geähnelt haben als dem Homerischen. Vielleicht aß er die Kinder und Hammel, die der Dichter ihn mit eigenen Händen an den Spieß stecken läßt, in rohem Zustand, 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 Flottille kapituliert, die von Dieppe oder Fécamp zum Heringsfang ausläuft. 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, so streng gegen ihn gewesen zu sein.

Heut, wo ich mich so angegriffen und ermüdet fühlte, erschien mir alles recht lärmend, recht wenig interessant. Weder der Inhalt noch die Leidenschaften interessierten mich, vielleicht mit Ausnahme des berühmten Quintetts. Das Ornament nimmt in dieser Musik den ersten Platz ein; überall Blumengewinde und Girlanden. Ich nenne das eine sinnliche Musik, weil sie einzig darauf berechnet ist, das Ohr vorübergehend zu fesseln.

Um halb drei Uhr Sitzung in der Kommission für den Industriepalast. Diskussion über die Statuten für die Ausstellung der Werke, die seit dem Anfang des Jahrhunderts entstanden sind. Ich bekämpfte den 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 Frankreich und dem Ungeheuer.

*

Cäcilienkonzert. Ich achtete nur auf die Eroica. Den ersten Satz fand ich wundervoll. Das Andante ist vielleicht das Tragischste und Erhabenste, was Beethoven gemacht hat, aber nur die erste Hälfte. Dann kam der Weihemarsch von Cherubini, den ich mit Genuß anhörte. Während der Musik zu Preciosa war meine unsterbliche Seele infolge der Hitze, die dort herrschte, oder einer Brezel, die ich vor dem Anfang des Konzertes gegessen hatte, gelähmt, und ich schlief fast die ganze Zeit.

Während des ersten Stückes dachte ich daran, auf welche Art die Musiker die Einheit in ihren Werken zu erreichen suchen. Im allgemeinen halten sie die Wiederholung des Hauptmotivs für das wirksamste Mittel; auch ist es der Mittelmäßigkeit am leichtesten zugänglich. Wenn die Wiederholung auch in gewissen Fällen eine große Genugthuung für Geist und Ohr bedeutet, so erscheint sie, zu oft angewendet, als ein untergeordnetes Mittel, oder vielmehr als ein reiner Kunstgriff. Ist denn unser Gedächtnis so schlecht, daß zwischen den verschiedenen Teilen eines Musikstückes nur dadurch eine Beziehung herzustellen ist, daß man die Hauptideen durch fortwährende Wiederholungen gewissermaßen bis zum Ueberdruß betont?

Ein Brief, ein Stück Prosa oder Poesie hat eine folgerichtige Entwicklung, die dadurch entsteht, daß sich eine Phrase aus der

andern ergibt, und nicht indem eine Phrase, die gewissermaßen der Hauptpunkt der Komposition ist, wiederholt wird.

Die Musiker gleichen darin den Predigern, welche die Phrase, die ihnen als Text für ihre Predigt dient, zum Überdruß wiederholen und überall anbringen.

Es fallen mir in diesem Augenblick mehrere Melodien von Mozart ein, die wunderbar logisch und begründet sind, ohne daß er das Hauptmotiv wiederholt hätte: die Arie *Qui l'odio non facunda*, der Priesterchor aus der Zauberflöte, das Trio am Fenster aus *Don Juan*, das Quintett ebendaher usw. Diese letzteren sind lange Sätze, was das Verdienst noch erhöht. In den Symphonien wiederholt er das Hauptmotiv oft genug. Vielleicht hat er sich darin nach den bestehenden Gebräuchen gerichtet. Diese Kunst scheint mir mehr als andere Künste pedantischen Handwerksgewohnheiten unterworfen zu sein, die die Musiker von Beruf befriedigen, die Hörer dagegen, die im Theoretischen, wie Fugen, richtiger Wiederkehr usw. wenig bewandert sind, immer langweilen.

Wenn die Wiederholungen zur rechten Zeit kommen, so können sie in einzelnen Fällen, wie ich schon sagte, genussreich wirken; aber sie geben weniger das Gefühl der Einheitlichkeit, als daß sie ermüden, wenn sich die Einheit nicht ganz natürlich mit Hilfe der wahren Mittel ergibt, deren Geheimnis das Genie besitzt.

Der Geist ist so unvollkommen, so schwer zu fesseln, daß selbst der Kunstsinzigste vor dem Kunstwerk eine gewisse Unruhe empfindet, die ihm den Genuß erschwert. Diese Hemmungen können durch die kleinen Mittel, die eine künstliche Einheit herbeiführen, wie die Wiederholung der Motive in der Musik, die Konzentrierung der Wirkung in der Malerei, die sich der talentloseste Mensch leicht aneignen kann, nicht beseitigt werden. Ein Gemälde, das doch dieses Bedürfnis nach Einheit scheinbar vollständiger und leichter befriedigen kann, da man es auf einmal zu übersehen vermag, wird, wenn es nicht gut komponiert ist, ebenso leicht versagen. Es mag noch so einheitlich in der Wirkung sein, es befriedigt die Seele deswegen doch nicht vollständig. In der

Erinnerung, fern von dem Werke, das Empfindungen in uns erregt hat, muß sich die Seele sammeln. Dann wird der Eindruck der Einheitlichkeit, wenn sie dem Werke wirklich eigen ist, dominieren. Dann erfaßt der Geist die Gesamtwirkung der Komposition oder wird sich über Lücken und herausfallende Stellen klar. — Während ich diese Bemerkungen über die Musik aufschreibe, empfinde ich so recht, wie wenig die Fachleute von ihrer eigenen Kunst verstehen, wenn nicht zur Handwerksgechicklichkeit ein überlegener Geist oder ein feines Empfinden tritt, die einem die Gewohnheit, ein Instrument zu spielen oder den Pinsel zu führen, nicht verschaffen kann.

Sie kennen von ihrer Kunst nur die ausgetretene Spur, in der sie dahinwandeln, und die Vorbilder, die von den Schulen zu Ehren gebracht werden. Niemals erkennen sie die originellen Seiten. Im Gegenteil, sie sind viel eher geneigt, darüber zu spotten. Mit einem Wort, sie haben keinen Sinn für den geistigen Teil; und da sie leider meistens die Richter sind, können sie den Geschmack des Publikums lange auf Abwege leiten und das wahre Urteil hinauschieben. Daher stammt sicherlich die Willfährigkeit der großen Talente gegenüber dem engen und kleinlichen Geschmack, der im allgemeinen die Richtschnur der Konservatorien und Ateliers bildet. Daher die Wiederkehr sogenannter kunstvoller Mittel, die keinem Bedürfnis der Seele entsprechen und durch die Wiederholung allgemeingültiger Banalitäten gewisse Meisterwerke entstehen und ihnen den Stempel des Verfalls aufdrücken.

Ein Kunstwerk würde niemals veralten, wenn es allein das Gepräge einer wahren Empfindung trüge. Die Sprache der Leidenschaft, die Bewegungen des Herzens sind immer dieselben. Die Effektmittel, die aller Welt zu Gebote stehen, die im Moment, wo das Werk komponiert wurde, in der Mode waren, drücken dem Werke unvermeidlich den Stempel des Veralteten auf und verdunkeln manchmal die größten Schönheiten. Die meisten Werke pflegen ihren Erfolg gewissen ornamentalen Beigaben zu verdanken, die von der Mode geheiligt werden. Jene anderen Werke, die sich

durch ein recht seltenes Wunder dieser Beigaben enthalten haben, werden erst sehr spät verstanden, von Generationen, die gegen diese konventionellen Reize unempfindlich geworden sind.

Es gibt eine geheiligte Form, in die man alle Ideen, gute und schlechte, hineinwirft, und die größten, die originellsten Talente tragen unwillkürlich ihre Spur. Wo wäre die Musik, die nicht nach einer Anzahl von Jahren den Charakter des Veralteten annähme, den ihr die Kadenzen, die Fiorituren ausdrücken, die bei ihrem Erscheinen oft ihren Erfolg entschieden? Als die moderne italienische Schule statt der alten Ornamente, die wir in der Musik unserer Väter gewohnt waren, andere aufbrachte, die dagegen neu erschienen, dünkte uns diese Neuheit der Gipfel der Vornehmheit. Doch diese Wirkung dauerte nicht einmal so lange wie eine Kleidermode oder die Beliebtheit eines Baustils. Sie hat höchstens die Macht, uns die alten Werke vorübergehend zu verleiden, indem sie sie veraltet erscheinen läßt. Nur der indiscrete Schmuck, mit dem ein Meister seine glücklichen Eingebungen zu beladen nicht verschmähte, und aus denen die Masse der Nachahmer den Kern erfindungsloser Werke gemacht hat, nur der ist veraltet.

Man muß das traurige Schicksal mancher Erfindungen, die uns bei ihrem Schöpfer entzückten, tief beklagen. Die Ornamente sind, wenn sie von der Hand des Genies an ausdrucksvolle und tiefe Ideen gelegt werden, fast eine Notwendigkeit. Es sind Intervalle, notwendige Ruhepunkte, die den Geist zur Ruhe kommen lassen und ihn zu neuen Ideen führen.

*

Über die neuen Klangfarben, die Kombinationen von Beethoven; sie sind bereits das Erbe oder vielmehr der Raub der geringsten Anfänger geworden.

*

Erster Akt der Vestalin in der Loge von Frau Barbier. Ich war betroffen von dem Hauch von Originalität, der das Ganze

durchweht, obgleich es schon altmodisch wirkt, und der wohl seiner Zeit noch stärker fühlbar war. Cherubini ist vielleicht ein größerer Musiker, wirkt aber weniger stark auf mich. Es kommt mir vor, als ob er die Formen, die er vorgefunden hat, durchpaust; das Requiem von Mozart ist die Regel, aus der er nicht herausgekommen ist.

*

Ich habe die Clorinde wieder vorgenommen und glaube, sie jetzt wieder meiner ersten Idee nähergebracht zu haben, von der ich mich allmählich entfernt hatte. Es kommt leider bei der Ausführung sehr oft vor, daß ganz nebensächliche Schwierigkeiten oder Überlegungen uns von der ursprünglichen Absicht abbringen. Die erste Idee, der Entwurf, gewissermaßen das Ei oder der Keim, ist durchaus nicht vollständig. Das Ganze ist vielleicht darin enthalten, aber nun muß dieses Ganze, das nichts anderes ist als die Vereinigung aller Teile, herausgearbeitet werden. Was aus dem ersten flüchtigen Entwurf gerade den treffendsten Ausdruck der Idee macht, ist nicht etwa die Unterdrückung der Details, sondern ihre vollständige Unterordnung unter die großen Züge, die zunächst wirken sollen. Die größte Schwierigkeit besteht also darin, im Bilde zu dieser Unterordnung der Details zurückzukehren, die doch die Komposition selbst ist.

Ich weiß nicht, ob ich mich täusche, aber ich glaube, daß selbst die größten Künstler stark gegen diese Schwierigkeit, die ernsteste von allen, zu kämpfen hatten. Hier zeigt es sich mehr als jemals, wie falsch es ist, den Details durch den Reiz oder die Koketterie der Ausführung so viel Interesse zu verleihen, daß man es nachher, wenn sie dem Ganzen schaden, tödlich bedauert, sie aufzuopfern.

Hier sehen sich die Herren, die mit leichtem und geistvollem Striche ihre Torse und ausdrucksvollen Köpfe malen, in ihrem Triumph beschämt. Ein Bild, das nacheinander aus einzelnen Stücken, die sorgfältig vollendet und nebeneinandergestellt werden, zusammengesetzt wird, scheint ein Meisterwerk und der Gipfel der

Geschicklichkeit, solange es nicht vollendet ist, d. h. solange die Fläche nicht bedeckt ist. Denn für diese Maler, die jedes Detail gleich fertigmachen, heißt vollenden, die Leinwand bedeckt haben. Vor einer solchen Arbeit, die ohne Hindernis weiterschreitet, vor solchen Partien, die um so interessanter erscheinen, als man nur sie zu bewundern braucht, wird man unwillkürlich von einem etwas unüberlegten Staunen ergriffen. Wenn aber der letzte Strich getan ist, wenn der Baumeister dieser Anhäufung von getrennten Partien den Giebel seines buntscheckigen Hauses aufgesetzt und sein letztes Wort gesagt hat, dann sieht man nur Lücken oder Gedränge, nirgends aber Ordnung. Das Interesse, das der Maler in jeden Gegenstand gelegt hat, geht in der Verwirrung verloren; was eine bestimmte und schöne Ausführung zu sein schien, wird nun durch den Mangel an Opfern zur Trockenheit. Kann man nun von einer solchen gewissermaßen zufälligen Vereinigung von einzelnen Teilen ohne notwendigen Zusammenhang jene eindringliche und rapide Impression verlangen, die der Künstler im ersten Augenblick der Eingebung gehabt haben soll? Bei den großen Künstlern ist der erste Entwurf kein Traum, kein unbestimmter Nebel. Er ist viel mehr als eine Anzahl von kaum erkennbaren Linien. Die großen Künstler gehen von einem bestimmten Punkte aus, und die Hauptschwierigkeit liegt für sie darin, in der langsamen oder eiligen Ausführung des Werkes auf diesen reinen Ausdruck zurückzukommen. Sollte nun der mittelmäßige Künstler, der sich nur um das Handwerk kümmert, mit Hilfe von solchen Kraftleistungen in der Detailmalerei, die die Ideen noch verwischen, statt sie ins richtige Licht zu setzen, dieses Ziel erreichen können? Es ist unglaublich, wie wirr bei den meisten Künstlern die ersten Elemente der Komposition sind. . . . Wie sollten sie sich da erst lange Mühe geben, in der Ausführung auf eine Idee zurückzukommen, die sie gar nicht gehabt haben.

*

Ich dachte über die Frische der Erinnerungen nach, über die bezaubernde Farbe, die sie mit der Zeit annehmen, und be-

wundert die unwillkürliche Arbeit der Seele, die alles beseitigt und unterdrückt, was im Augenblick des Erlebens ihren Reiz vermindert. Ich verglich diese Idealisierung, denn es ist nichts anderes, mit der Wirkung der Werke der Phantasie. Der große Künstler konzentriert das Interesse, indem er die unnötigen, abstoßenden oder törichten Einzelheiten unterdrückt. Seine mächtige Hand disponiert und errichtet. Er verfügt über Dinge, die sein sind; er bewegt sich in seinem Reiche und gibt uns ein Fest nach seinem Geschmack. In dem Werke eines mittelmäßigen Künstlers fühlt man, daß er nicht Herr gewesen; er hat keine Macht über einen Haufen entliehenen Materials. Welche Ordnung könnte er in einer Arbeit schaffen, wo ihn alles beherrscht? Er kann nur schüchtern erfinden und sklavisch kopieren. Statt es nun wie die Phantasie zu machen, die die abstoßenden Seiten unterdrückt, gibt er ihnen durch das Knechtische seines Kopierens ebensoviel und oft noch mehr Wichtigkeit als den Schönheiten des Sujets. So ist denn in seinem Werke alles Verwirrung und Dürftigkeit.

Kann er wenigstens noch je nach dem Grade seiner persönlichen Inspiration etwas Interesse oder sogar Reiz in sein kompilatorisches Werk legen, so will ich ihn mit dem Leben selbst vergleichen, das sich aus Angenehmem und Widerwärtigem zusammensetzt. Wie in der zusammengewürfelten Komposition unseres Halbkünstlers das Gute vom Schlechten erdrückt wird, so spüren wir vor den Sorgen des Lebens kaum die flüchtigen Augenblicke des Glückes.

*

Je mehr ich über die Farbe nachdenke, desto mehr entdecke ich, wie sehr der reflektierte Halbton das herrschende Prinzip sein muß, weil er es ist, der den wahren Ton gibt, den Ton, der die Valeur ausmacht, der in dem Gegenstand spricht und ihn existieren läßt. Das Licht, dem man in unseren Schulen eine gleiche Wichtigkeit beimißt, und das man zugleich mit dem Halbton und dem Schatten auf die Leinwand setzt, ist nur eine zufällige Erscheinung. Darin beruht das wahre Kolorit, ich ver-

stehe darunter das Kolorit, das den Eindruck der Plastik gibt und der radikalen Verschiedenheit, die ein Ding vom andern unterscheiden soll.

*

Ingres' Saal gesehen¹⁾. Die Proportionen seines Plafonds sind vollständig verfehlt. Er hat den Verlust nicht berechnet, den die Figuren durch die Flucht des Plafonds erleiden. Die Leere auf dem ganzen untern Teil des Gemäldes ist unerträglich, und die große glatte blaue Fläche, in der die ebenfalls ganz nackten Pferde schwimmen, mit dem nackten Kaiser und dem in der Luft schwebenden Wagen machen auf Geist und Auge den unharmonischsten Eindruck. Die Figuren in den Kästen gehören zu den schwächsten, die er gemacht hat. Die Unbeholfenheit macht alle Vorzüge dieses Mannes zunichte. Anmaßung und Unbeholfenheit, gepaart mit einer gewissen Anmut in den Details, die nicht ohne Reiz sind, trotzdem oder weil sie affektiert sind, das ist, glaube ich, alles, was davon für unsere Neffen bleiben wird.

*

Das Porträt Villots von Rodakowski. Er verfällt in den Fehler, zu breit zu malen. Er hat den armen Villot mager aufgefaßt, was durchaus nicht angebracht war.

*

Beim Nachhausekommen fallen meine Augen auf den Loth von Rubens, von dem ich eine kleine Kopie gemacht habe. Es fiel mir auf, wie kalt und uninteressant diese Komposition ist, wenn man von dem Talent, mit dem die Figuren gemalt sind, absieht. Man findet wirklich erst bei Rembrandt die Anfänge einer Übereinstimmung zwischen Hauptgegenstand und Beiwerk, die mir eine der wichtigsten, wenn nicht die wichtigste Aufgabe überhaupt zu sein scheint. Man könnte in dieser Hinsicht einen Vergleich zwischen den berühmten Meistern ziehen.

*

¹⁾ Im Hotel de Ville.

— — Über die Landschaft und ihre Verwendung in figurlichen Kompositionen. Die Geringschätzung der Modernen für dieses Element. Die meisten großen Maler hatten keine Ahnung von der Wirkung, die man durch sie erzielen kann. Rubens z. B., der sehr gute Landschaften malte, kümmerte sich durchaus nicht darum, sie in Beziehung zu seinen Figuren zu setzen und diese dadurch frappanter zu machen. Ich meine, frappant für den Geist, denn was das Auge betrifft, so sind im allgemeinen seine Hintergründe eher darauf berechnet, die Wirkung seiner Figuren durch den Kontrast zu übertreiben. Die Landschaften Tizians, Rembrandts, Poussins sind im allgemeinen in Harmonie mit ihren Figuren.

Bei Rembrandt sind Hintergrund und Figuren eins; das ist die höchste Vollendung. Jedes Fleckchen ist interessant; es ist wie ein Blick in eine weite, reiche Landschaft, wo jede Einzelheit zu unserm Entzücken beiträgt. Bei Watteau sind die Bäume nicht beobachtet, sie gleichen einander stets und erinnern mehr an Theaterdekorationen als an die Bäume des Waldes. Ein Bild von Watteau verliert sehr neben einem Ruysdael oder Ostade. Das Künstliche springt in die Augen. Man wird das Konventionelle bei Watteau schnell überdrüssig, während man sich von den Blamen nicht losreißen kann.

Viele Meister haben die Gewohnheit angenommen, und die Schüler, die ihnen folgten, haben es ihnen getreulich nachgemacht, die Hintergründe ihrer Porträts übertrieben dunkel zu halten. Sie glauben, daß die Köpfe dadurch interessanter aussehen. Der schwarze Hintergrund neben den hellbelegneten Gesichtern raubt den Porträts den Charakter der Einfachheit, der das wichtigste sein sollte. Er stellt die Dinge, die man zur Geltung bringen will, in ganz außerordentliche Verhältnisse. Ist es denn wirklich natürlich, daß ein beleuchteter Kopf sich gegen einen ganz dunkeln, d. h. unbeleuchteten Hintergrund absetzt? Ist es nicht logisch, daß das Licht, das auf die Person fällt, auch die Mauer oder Tapete, vor der sie steht, beleuchtet? Wenn man nicht gerade

annimmt, daß das Gesicht sich zufällig gegen eine außergewöhnlich dunkle Draperie — und das wird wohl selten der Fall sein — oder gegen den Eingang einer Höhle oder einen stockfinstern Keller, was noch seltener ist, absetzt, so muß dieses Mittel künstlich erscheinen.

Der Hauptreiz der Porträts liegt in der Einfachheit. Ich spreche hier nicht von den Porträts, in denen man die Züge eines berühmten Mannes, den man nie gesehen hat, nach vorhandenen Bildern zu idealisieren sucht. Bei solchen Darstellungen hat man das Recht, eigene Erfindungen hineinzutragen.

Die wirklichen Porträts sind diejenigen, die man nach Zeitgenossen macht. Man sieht den Menschen auf der Leinwand genau so, wie man ihn zu sehen gewohnt ist, auch wenn es eine hervorragende Persönlichkeit ist. Gerade bei diesen ist die vollkommene Wahrheit eines Porträts besonders anziehend. Sehen wir sie nicht, so machen wir uns nach den Vorzügen, die sie auszeichnen, gern ein größeres Bild von ihnen. Wenn ihr Bild festgehalten ist und vor unsern Augen steht, finden wir einen unendlichen Reiz darin, die Wirklichkeit mit dem, was wir uns vorgestellt haben, zu vergleichen.

Wir finden gern den Menschen neben oder an Stelle des Heros. Die Übertreibung des Hintergrundes nach der Dunkelheit hin, läßt ja vielleicht ein beleuchtetes Gesicht gut heraustreten, aber dieses helle Licht wirkt fast roh. Mit einem Wort, statt eines natürlichen Gegenstandes, haben wir eher einen außergewöhnlichen Effekt vor uns. Die Gesichter, die sich so merkwürdig absetzen, machen eher den Eindruck von Gespenstern oder Geistererscheinungen als von Menschen. Dieser Effekt stellt sich durch das Nachdunkeln der Farben nur zu leicht von selbst ein. Die dunkeln Farben werden im Verhältnis zu den hellen, die ihre Kraft behalten, noch dunkler, besonders wenn die Bilder oft entfirnißt und wieder neu gefirnißt werden. Der Firnis haftet an den dunkeln Partien und ist nicht leicht wegzubekommen. Die dunkeln Partien werden also immer intensiver, so daß der Hintergrund, der zuerst nur mäßig dunkel war, schließlich vollständig schwarz wird. Wenn wir Tizian oder

Rembrandt kopieren, glauben wir Schatten und Licht in dem Verhältnis zu machen, wie sie der Meister gehalten hat, und geben getreulich das Werk oder vielmehr die zerstörende Tätigkeit der Jahrhunderte wieder. Jene großen Männer wären recht schmerzlich überrascht, wenn sie statt der Bilder, die sie gemacht, diese veräucherten Schwarten wiederfänden.

Der Hintergrund auf der Kreuzabnahme von Rubens, der früher ein sehr dunkler Himmel gewesen sein mochte, wie ihn sich der Maler bei dieser Szene vorstellen konnte, ist so schwarz geworden, daß man nicht mehr ein einziges Detail unterscheiden kann. —

Man wundert sich manchmal, daß von der Malerei der Antike nichts mehr erhalten ist.

Man dürfte sich eher wundern, einige Spuren davon in den Schmierereien dritten Ranges aufgefunden zu haben, die auf die Mauer gemalt und der Beschädigung weniger ausgesetzt, mehr Aussicht auf Erhaltung besaßen, als die Bilder der großen Meister, die auf Leinwand oder Holz gemalt waren und, da sie von der Stelle bewegt werden konnten, dem Verderben leichter unterlagen. Man würde sich wohl weniger darüber wundern, wenn man daran dächte, daß die meisten Bilder, die seit der Renaissance der Künste, also seit kurzem, geschaffen worden sind, bereits unkenntlich sind, und schon viele von ihnen aus tausenderlei Ursachen zugrunde gegangen sind.

Die Ursachen nehmen an Zahl stetig zu, dank der fortschreitenden Gaunerei, welche die Materialien, aus denen Farben, Öle, Firnisse gemacht werden, fälscht; dank der Industrie, die den Hanf in der Leinwand durch Baumwolle, und die guten ausgetrockneten Hölzer, die man früher für die Malbretter verwandte, durch schlechtes Holz ersetzt. Die ungeschickten Restaurierungen vollenden das Werk der Zerstörung. Manche Leute glauben, viel für ihre Bilder getan zu haben, wenn sie sie restaurieren lassen. Sie glauben, daß es sich mit einem Bilde ebenso verhält, wie mit einem Hause, daß man repariert und das immer noch ein Haus bleibt. Eine Frau

kann ja schlimmstenfalls mit Hilfe der Toilette eine Runzel verstecken, um eine gewisse Täuschung hervorzubringen und jünger zu erscheinen, als sie ist; aber mit den Bildern steht die Sache anders. Jede sogenannte Restaurierung ist eine tausendfach bedauerlichere Verheerung als die Veränderungen, welche die Zeit hervorruft. Man gibt uns nicht ein restauriertes Bild, sondern ein anderes Bild, bei dem ein elender Pfuscher an die Stelle des Schöpfers des wirklichen Bildes getreten ist.

*

Chenavard hält Géricault nicht für einen Meister. Er findet etwas Verkrüppeltes in ihm. Er hält ihn für einen glänzend begabten Jüngling, aber er glaubt nicht, daß etwas anderes aus ihm geworden wäre. Er führt gute Gründe an, die er aus der Bedeutungslosigkeit seiner Bilder als solche, aus der Herrschaft der Pose, des Details, wenn es auch kräftig behandelt ist, herleitet.

(Ich überlese diese Stelle ein halbes Jahr später, nämlich am 24. März 1855 in dem Zustande der Ermüdung, in dem ich mich vor der Ausstellung befinde. Gestern sah ich Lithographien von Géricault, Pferde, sogar einen Löwen. Das ist alles kalt, trotzdem die Details vorzüglich behandelt sind; aber nirgends ist eine Gesamtwirkung. Es ist kein Pferd da, an dem nicht irgend etwas Fragenhaftes wäre. Hier ist etwas zu klein, dort etwas nicht recht organisch. Nirgends ein Hintergrund, der die geringste Beziehung zum Gegenstande hätte.)

*

Chenavard zeigte mir, um seine Theorien zu unterstützen und um seine Komposition der Sintflut zu rechtfertigen, einen riesigen Karton mit allen Kupferstichen nach Michelangelo, die er sich verschaffen konnte. Er bestärkte mich in meiner Ansicht, statt mich davon abzubringen. Ich erklärte ihm, daß mir das „Jüngste Gericht“ z. B. absolut nichts sagt. Ich sehe darin weiter nichts als frappante Einzelheiten, frappant wie ein Faustschlag; aber Interesse, Einheit,

logischer Zusammenhang, alles das fehlt. Sein Christus am Kreuze gibt mir nichts von dem Eindruck, den ein solcher Gegenstand hervorrufen soll, seine Kompositionen aus der Bibel ebensowenig. Tizian ist ein Künstler, der alternden Leuten gefallen kann. Ich muß gestehen, daß ich ihn zur Zeit, als ich Michelangelo und Byron sehr bewunderte, nicht recht würdigte. Meiner Meinung nach rührt er uns weniger durch die Tiefe des Ausdrucks oder die geistige Durchdringung des Gegenstandes, als durch seine Einfachheit und das Ungekünstelte. Die malerischen Eigenschaften stehen bei ihm auf der höchsten Stufe, was er macht, ist stets vollendet. Die Augen blicken und sprühen Geist und Leben. Überall ist Leben und Sinn. Rubens ist ganz anders und hat eine ganz andere Art der Empfindung, aber er malt wirkliche Menschen. Beide sind nur dann auf falschem Wege, wenn sie Michelangelo nachahmen und sich eine gewisse Großartigkeit geben wollen, die nichts als Schwulst ist und in der die wahren Vorzüge gewöhnlich ertrinken.

Chenavard begründet seine anmaßende Bewunderung für seinen geliebten Michelangelo damit, daß er besonders den Menschen malte. Ich dagegen sage, daß er nur Muskeln malte, Posen, in denen sogar, der allgemeinen Ansicht zum Trotz, nicht einmal das Wissen hervorragend ist. Die schlechteste Antike ist unendlich viel verstandener als das ganze Lebenswerk Michelangelos. Menschliche Empfindungen und menschliche Leidenschaften waren ihm fremd. Wenn er einen Arm und ein Bein macht, so scheint er nur an diesen Arm und an dieses Bein zu denken und nicht im geringsten an ihre Beziehung, weder zu dem Werke als Ganzem, noch sogar zu der Person, zu der sie gehören . . .

Man muß gestehen, daß Stücke, die mit solcher ausschließlicher Vorliebe behandelt sind, schon an und für sich Bewunderung einflößen können.

Darin beruht sein großer Wert. Er legt Größe und Furchtbarkeit sogar in einen einzelnen Körperteil. Puget, der einen anderen Charakter hat, besitzt darin eine große Ähnlichkeit mit ihm.

Man kann einen ganzen Tag vor einem Arm von Puget stehenbleiben, und dieser Arm gehört zu einer Statue, die im ganzen mittelmäßig ist. Worin beruht nun die heimliche Ursache dieser Art von 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 sie trotz der Breite der Ausführung nur auf die übermäßige Angstlichkeit zurückführen, die dem Künstler niemals erlaubt, sich von dem Modell zu emanzipieren, nicht einmal bei knieenden 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, die 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, Bonafone, Primaticcio mit der Anmut einer entzückenden Frau vergleichen, die bezaubert, ohne daß man weiß warum, die kalte Richtigkeit der Figuren des französischen Stils dagegen mit jenen großen, schön gewachsenen Frauen, die keinen Reiz haben.

*

Ich lese Manon de Lartigues von Dumas. Der Anfang ist sehr hübsch; dann kommen wie gewöhnlich langweilige, schlecht verbaute 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

sogar, wohin man ihn führt. Wir Franzosen, die wir seit langem mit dieser Art, die Kunst anzusehen, vertraut sind, würden ohne große Kenntnis 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 Althalia ein Possenscherz oder auch nur der leiseste Anklang an den familiären Ton wirkt. Die Komödie stellt oft Leidenschaften dar, um die es demjenigen, der sie empfindet, sehr ernst ist, die aber beim Zuschauer eher Lachen als tragische Empfindungen hervorrufen.

Ich glaube, daß Charles 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 ebensowohl psychologisch als poetisch. Er malt nicht den Ehrgeizigen, den Eifersüchtigen, den fertigen Verbrecher, sondern einen bestimmten Eifersüchtigen, einen bestimmten Ehrgeizigen, der nicht sowohl ein Typus als ein Individuum mit seinen besonderen Nuancen ist.“ Macbeth, Othello, Jago sind durchaus keine Typen. Aus den Eigenheiten oder vielmehr Seltsamkeiten dieser Charaktere kann vielleicht eine Ähnlichkeit mit diesem oder jenem Individuum entstehen, aber sie geben nicht die absolute Vorstellung jeder ihrer Leidenschaften. Shakespeare 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 Episoden, die bei Shakespeare durchaus nicht stören, während sie es auf unserem Theater unfehlbar täten. Hamlet treibt mitten in seinem Schmerz und in seinen Racheplänen tausend Possen mit Polonius und Studenten. Er unterhält 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 treublieb. 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 Natur, die ich hier vor Augen habe; ich meine in bezug auf die Anhäufung von Details, die in ihrer Gesamtheit für den Geist dennoch ein Ganzes zu bilden scheinen. Die Gebirge, die ich durchheilt habe, um hierher zu kommen, zeigen in der Entfernung die einfachsten und majestätischsten Linien; aus der Nähe gesehen sind es nicht einmal mehr Gebirge, es sind Teile von Felsen, Wiesen, Baumgruppen, 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 die mächtigen 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 plößlich 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, 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, sind unsere Begriffe von den Personen vollständig verwirrt; derselbe Mensch, der uns eben 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 erzählte von Turner, der hunderttausend Pfund Sterling zur Gründung eines Heims für arme und 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 besuchte mich M. . . , meine Bilder zu sehen. Sie redet mir zu, Montag zu ihr zu kommen, um Gounod zu hören. Sie trug einen grünen Schal, in dem sie schrecklich unvoreilhaft aussah, und behielt dennoch 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. Es gibt auf der Welt tausend hübsche Frauen, die uns gleichgültig lassen. Der Wunsch, von einer Frau, die uns reizt, alles zu erlangen; eine gewisse Neu-

gier, ein mächtiges Moment in der Liebe, die Illusion, vielleicht tiefer in die Seele, in den Geist einzubringen, alle diese Empfindungen vereinigen sich zu einer einzigen. Und wer sagt uns denn, ob uns nicht in dem Augenblick, wo unsere Augen nur ein reizloses äußeres Objekt zu sehen glauben, ohne unser Wissen ein sympathischer Zauber fesselt? Der Ausdruck der Augen genügt, um zu bezaubern.

*

Ich habe Ingres' Ausstellung 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 von Ingres wirkten anders auf mich als das erstemal, 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 darin eine wirkliche Feinheit, die mehr spricht, als 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. Nimmt man Meissonier, Decamps und noch ein oder zwei andere Maler, einige Jugendwerke von Ingres aus, so ist alles banal, stumpf, ohne Wollen und Wärme. Man braucht nur das törichte und banale Journal „Die Illustration“ in die Hand zu nehmen, das bei uns von Duzendkünstlern fabriziert wird, und es mit der entsprechenden englischen Zeitschrift zu vergleichen, um einen Begriff von der Gemeinheit, Schwächlichkeit und Dürftigkeit zu bekommen, die die meisten unserer Produktionen bezeichnen. 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 oder einem anderen aus der Schule vergleichen könnte, die von Wilkie, von Hogarth ausgegangen ist und von der Schule, die vor vierzig Jahren bestand, nämlich den Lawrence und Konsorten, etwas Eleganz und Leichtigkeit angenommen hat.

Betrachtet man eine neuere Phase, die von den frühen Blumen beeinflusste sogenannte trockene Schule, so findet man unter der scheinbaren Nachahmung ein echtes und durchaus lokales Gefühl für Wahrheit. Welche Ehrlichkeit in dieser angeblichen 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 stilkwütigen Primitiven, unsern Byzantinern, die von den Werken einer andern Zeit nur die Steifheit übernahmen, aber nichts eigenes hinzutaten.

Diese Mittelmäßigkeit ist trostlos. Nicht ein Zug von Wahrheit, der Wahrheit, die aus der Seele kommt. Nichts, das man dem auf dem Arme der Mutter schlafenden Kinde an die Seite stellen könnte, bei dem alle Züge, seine seidnen Härchen, sein so wahrer Schlummer, ja sogar die roten Beinchen und Füße als Beobachtung und besonders als Empfindung merkwürdig sind. Ja, Leute wie Flandrin, die haben den großen Stil! Wieviel haben solche Bilder von dem Menschen, der sie gemalt hat? Wieviel ist hier von Giulio Romano, dort von Perugino oder von Ingres, seinem Lehrer, und überall das Postieren auf Ernst, auf den großen Mann. . . . auf die ernste Kunst, wie Delaroche sagt!

Der Blame Leys scheint mir ebenfalls sehr interessant, nur hat er bei einer freier aussehenden Ausführung nicht die Gutherzigkeit der Engländer. Ich sehe in ihm etwas Gewolltes, eine Manier, irgend etwas, das mich an dem guten Glauben des Malers zweifeln läßt. Die anderen spielen neben ihm keine Rolle.

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 den er schreibt. Ich meinerseits will ihm die Ehre erweisen, es seinem guten Geschmack anzurechnen, wenn er zu allererst seine Freude an diesen Bildern ausspricht, obgleich sie von Ausländern herrühren. 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 reizendes Bild, 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 mittheilt, wenn er nur Spanien und die Türkei, die Alhambra und den Altheiban in Konstantinopel zitieren kann, so ist er schon zufrieden. Er hat sein Ziel als merkwürdiger Schriftsteller erreicht, und ich glaube, weiter will er nichts. Wenn er bei den Franzosen sein wird, 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 in der Ausführung so unvollkommenen Bilder 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 um nichts weniger 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; er spricht eine Sprache, die niemals verständlich werden wird; 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 dem es sein ganzes Leben hindurch wie einem Vogel ergehen wird, der die Eischale noch mit sich herumschleppt und von dem Schleim, in dessen Mitte er sich gebildet hat, noch ganz beschmutzt ist. —

*

In der Ausstellung von Courbet gewesen, die er auf zehn Sous ermäßigt hat. Ich blieb fast eine Stunde dort und entdeckte ein Meisterwerk in seinem refüsierten Bilde¹⁾. 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 Lust darin und bemerkenswert gemalte Partien: die Hüften, die Schenkel des nackten Modells und seine Brust; die Frau im Vordergrund, die einen Schal trägt; der einzige Fehler ist, daß das Bild, an dem 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. —

*

¹⁾ Das Atelier.

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, Lawrence zu allererst, kopierten blindlings ihren Ahnen Reynolds, ohne sich darüber klar zu werden, wie sehr er die Wahrheit verrenkte. Seine Eigenheiten, wie übertriebene Wirkungen und — als Folge davon — gänzlich falsche Effekte, die seiner Malerei eine Art von Originalität geben, aber durchaus nicht zu billigen sind, haben den Stil aller folgenden Künstler bestimmt, wodurch diese Schule etwas Künstliches bekommen hat, das durch gewisse Vorzüge nicht gutgemacht wird. So z. B. ist der Kopf von West im hellsten Licht gemalt, aber die Nebensachen, 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 maniert 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.

Die sogenannten genialen Männer von heute, 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 Verschrobeneheit 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, noch Rubens konnten in dieser Weise lächerlich sein. Das größte Genie ist nichts anderes als ein hervorragend vernünftiges Wesen.

Die Engländer aus der Schule Reynolds glaubten es den großen flämischen und italienischen Koloristen nachzutun; sie malten verräucherte Bilder und glaubten kräftige Bilder zu malen. Sie machten den dunkeln Ton nach, den die Bilder mit der Zeit annehmen, und besonders die künstliche Beleuchtung, die durch den

stets erneuerten Firnis verursacht wird, der einige Partien brauner macht und dadurch den anderen eine Helligkeit gibt, die nicht in der Absicht der Meister lag. Diese unglückseligen Veränderungen verführten sie zu der Meinung, daß, wie bei dem Porträt von West, ein sehr heller Kopf neben vollständig unbeleuchteten Kleidern stehen, und hellbeleuchtete Gegenstände sich von einem ganz dunklen Hintergrund absetzen könnten, was vollständig falsch ist.

*

Baden. Gestern in Straßburg habe ich mir das Grabmal des Marschalls von Sachsen in der St. Thomaskirche angesehen; es ist das beste Beispiel für den erwähnten Übelstand. Die Ausführung der Figuren ist wundervoll, und doch wirken sie fast erschreckend, so slavisch 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 schwachen Stellen, die man überall in den Werken dieses Meisters sieht. Dieser Herkules ist in den Verhältnissen sehr richtig; jede Partie zeigt gut gesehene Flächen und ein starkes Gefühl für das Fleisch, aber die Stellung ist dürftig. Er gleicht einem traurigen Savoyarden, aber nicht dem Sohn der Alcmene; er ist da, er könnte ebensogut anderswo sein. Die Gestalt des trauernden Frankreichs, 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 findet. Der Bildhauer hat nur ein großes Tuch darüber geworfen, das er sorgfältig kopierte und dabei sehr genau die Köpfe der Knochen, die Höhlungen und Rundungen unter den Falten und an den Stellen, wo man sie unbedeckt sieht, andeutete.

Unsere Väter haben die symbolischen Figuren ganz anders dargestellt, wie barbarisch sie auch in ihren einfältigen Allegorien waren, von denen es in der Gotik wimmelt. Ich erinnere mich noch der kleinen Figur des Todes, die in der alten Uhr der Straß-

burger Kirche die Stunden anschlug, und die ich mit allen anderen Figuren, die dort eine Rolle spielten, dem Greise, dem Jüngling usw., im Kebricht gesehen habe. Sie 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.

Von einheitlichem Ausdruck und Stil kann man bei dem Denkmal des Marschalls von Sachsen überhaupt nicht sprechen, es besitzt davon nicht das geringste, der Geist weiß nicht, woran er sich bei diesen zerstreuten Figuren, den zerbrochenen Fahnen, den hingestürzten Tieren halten soll. Und was für ein Sujet wäre das für die Phantasie eines wirklichen Künstlers! Der gewappnete Held, der, den Marschallstab in der Hand, ins Grab hinuntersteigt; Frankreich, dem 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.

*

Baden. Ich gehe frühzeitig aus. Ich beginne mit der Kirche, einem gotischen Bau, der vor hundertundfünfzig Jahren restauriert worden ist und den man, nach der Mode der Zeit, mit Ornamenten in der Art Vanloos und im griechischen Stil gehaltenen Hohlkehlen und Kästen aus dem Anfang des Jahrhunderts verschwenderisch ausgestattet hat. Im Chor zwei prächtige Grabmäler: ein liegender, bewaffneter Bischof, unter der Platte, die ihn trägt, ein Skelett, und besonders der alte Markgraf, der in voller Rüstung, den Befehlshaberstab in der Hand und den Helm neben sich auf der Erde, aufrecht an der Mauer lehnt. Das Ganze in einer im besten Renaissancestil gehaltenen Anordnung. In mein Notizbuch schrieb ich eine Bemerkung über den Unterschied zwischen diesem Grabe und einem anderen Grabe, im Vanloosstil; es ist das größte von allen. Trotz der Unordnung und dem schlechten Geschmack, die darin herrschen, trotz seinen platten Allegorien und

seinem bunten Durcheinander ist es doch noch besser als alles, was in unserer traurigen Zeit hervorgebracht wird, wo Kälte, Bedeutungslosigkeit und Kleinlichkeit jedes Interesse ertöten.

*

Strasßburg. Am ersten Tage fühlte ich mich von den Werken aus dem fünfzehnten Jahrhundert und aus dem Beginn der Renaissance der Künste angezogen; die etwas steifen, etwas gotischen Statuen der vorhergehenden Epoche 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 Erwins, denn Erwin ist hier überall, wie Rubens überall in Antwerpen und Cäsar überall, wo sich nur ein Nasenwall findet, der einem Feldlager ähnelt. Der Kopf, die Hände prächtig, die Gewänder aber schon zerknittert und schlecht beobachtet. Ebenso die Statue, die den Kopf nach oben wendet und die Hand über die Augen legt, gegenüber von dem Mann, dessen Mantel auf der Schulter geteilt ist. Naiver sind die Figuren des Mannes in Talar und Kappe, des alten sitzenden Richters im Vorsaal und die leider verstümmelten Figuren der gewappneten Soldaten, ebenfalls im Vorsaal, aber aus früherer Zeit.

Obgleich es Sonntag ist, gehe ich in die Maison d'oeuvre. Ich stürze 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 die Kraft der Empfindung: das Können wird ihr fast immer verhängnisvoll. Eine größere Handfertigkeit, eine ausgedehntere Kenntnis der Anatomie oder der Proportionen verführen den Künstler sogleich 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 wäre imstande, anderen sein persönliches Empfinden mitzuteilen? 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 pflanzt. Es gibt robuste Künstlertemperaturen, die alles absorbieren, aus allem Nutzen ziehen. Sie finden ihren Weg, wenn sie auch in Manieren erzogen sind, die ihrer Natur fremd sind, und trotz allen nachteiligen Vorschriften und Beispielen; sie nehmen nur das an, was sie fördert, und werden Rubens, Tizian, Rafael usw., wenn ihnen auch zuweilen noch etwas von der Schule anhaftet.

An irgendeinem Punkte ihrer Laufbahn müssen sie dazu gelangen, nicht etwa alles zu verachten, was nicht sie ist, sondern den fast immer blinden Fanatismus abzustreifen, der dazu treibt, die großen Meister nachzuahmen und nur auf ihre Werke zu schwören. Man muß sich sagen: dieses paßt für Rubens, jenes für Rafael, Tizian oder Michelangelo. Was jene taten, 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: „Jetzt habe ich 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. in dem Kopfe des langbärtigen Greises in langem Gewande, und 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. Das Studium nach diesen Modellen aus einer von allen und von mir zuerst als barbarisch verschrienen Epoche, die doch alles besitzt, was schöne Werke auszeichnet, scheint meine letzten Ketten zu lösen; 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. Wer möchte behaupten, daß das Gefühl, das uns dazu führt, eine Frau zu lieben, nichts mit dem Gefühle zu tun hat, aus dem unsere Bewunderung für die Schönheit in der Kunst entspringt? Es ist unsere Natur, in dem Geschöpf, das uns entzückt, den Reiz zu finden, der uns zu fesseln geeignet ist, und dieselben Züge, dieselbe eigentümliche Grazie sollten uns kalt lassen, wenn wir ihnen in Gemälden oder Statuen begegnen? Oder will man etwa behaupten, daß wir, da wir nicht anders können als lieben, das erste beste lieben, was wir treffen, mag es noch so unvollkommen sein? Daraus ergäbe sich die Schlussfolgerung, daß unsere Leidenschaft um so lebhafter sein müßte, je mehr unsere Geliebte der Niobe oder Venus ähnelte. Aber diese Art von Schönheit läßt uns bei Frauen oft durchaus kalt.

*

Dieppe. Ich nehme weder ein Buch noch eine Zeitung in die Hand. Ich beschäftige mich stundenlang mit den mitgebrachten Zeichnungen und betrachte leidenschaftlich und unermüdet Photographien nach nackten Menschen. Ich versenke mich in 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 interessanten Menschen sehe, empfinde ich noch lebhafter als im vorigen Jahre, daß man dem allen nicht das richtige Interesse abgewonnen hat. Die Schiffe spielen in der Marinemalerei nicht die gehörige Rolle. Ich würde sie zu den Helden der Szene machen; ich schwärme für sie. Sie haben für mich etwas Kräftiges, Anmutiges, Malerisches; je weniger zurechtgemacht sie sind, desto schöner finde ich sie. Die Marinemaler geben sie vollständig gleichgültig wieder. Haben sie die Proportionen beachtet, die Stellung des Takelwerks gezeichnet, wie es die Technik des Segelns vorschreibt, so halten sie ihre Aufgabe für gelöst; den Rest machen sie mit geschlossenen Augen, gleich einem Architekt, der seine Säulen und Hauptornamente auf einem Plane angibt. Ich verlange Richtigkeit für die Phantasie. Ihr Tauwerk besteht aus hastig und mechanisch gezeichneten Linien, es ist wie zum Staat da und scheint keinen Zweck zu haben. Um meine Forderungen zu erfüllen, 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 daselbe bei jedem andern Sujet. Das Beiwerk wird zu gleichgültig behandelt, selbst die größten Meister bilden darin keine Ausnahme. Wenn man die Figuren mit Sorgfalt behandelt, ihre Umgebung aber vernachlässigt, so erinnert mich das sogleich an das Handwerk, an die äußerliche Mache.

*

Augerville. Ich kann nicht vergessen, wie Français, der bei der großen Medaille die ganze Zeit für sich selbst 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.

*

Paris. Nichts kann die herrschenden Vorurteile besiegen. Als man zur Zeit von Lebrun und bis zu David hin 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 entgegengesetzt scheinenden Methoden treffen sich in einem Punkte, der immer die Lösung aller Schulen bleiben wird: Das Technische dieser oder jener Schule nachzuahmen. Die Natur und ihre Wirkungen mit Hilfe von Mitteln wiederzugeben, die man aus der eigenen Phantasie geschöpft hat und nach seinem eigenen Temperamente anwendet, das ist eine Chimäre, zu der einem weder der Kompreis noch der Palmenfrack verhilft.

*

Ich betrachte die Lithographien von Géricault und bin erstaunt, wie wenig einheitlich sie sind . . . Die Einheit fehlt ebenso in der ganzen Anordnung wie in jeder Figur und in jedem Pferd. Seine Pferde sind niemals in Massen modelliert. Ein Detail reiht sich ans andere und bildet ein zusammenhangloses Ganze. Gerade 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; keine Einzelheit drängt sich 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 ruft mir die Worte Chenavards ins Gedächtnis zurück, der mir vor zwei Jahren in Dieppe sagte, er sehe Géricault nicht für einen Meister an, weil er keine Gesamtwirkung habe. Das ist sein Kriterium für die Meisterschaft. Er spricht sie sogar Meissonier ab.

1856.

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

Berlioz war unerträglich, er wütete unaufhörlich gegen die Triller und sonstigen 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 darf man denjenigen, der in seinem Leben nur ein einziges Meisterwerk geschaffen hat, noch nicht für einen großen Künstler halten. Die Meisterwerke dieser Art sind für gewöhnlich die Frucht der Jugend. Eine gewisse frühreife Kraft, eine gewisse Wärme, die ebenso sehr im Blute wie im Geiste liegt, haben manchmal ein merkwürdig schönes Werk hervorgebracht.

Um unter die Großen zu zählen, muß man das Vertrauen, das man durch seine ersten Leistungen erweckt hat, durch die Werke des reifen Alters, des Alters der wahren Kraft, verdienen. Und das ist stets der Fall, wenn wirklich ein starkes Talent vorhanden ist.

Es gibt sehr talentvolle Menschen, die niemals ein Meisterwerk geschaffen haben. Ihre Werke werden im Augenblick ihres Erscheinens, aus Gründen der Mode und weil sie im richtigen Augenblick kommen, für Meisterwerke angesehen, während wirkliche Meisterwerke an Feinheit und Tiefe unbemerkt in der Masse verschwinden oder bitter kritisiert werden, sei es wegen ihrer scheinbaren Fremdartigkeit, sei es, weil sie den Ideen des Augenblickes fernliegen. Sie kommen erst später wieder ans Licht und werden erst dann nach ihrem Werte geschätzt, wenn man die konventionellen Formen, die den einst so gerühmten Eintagswerken zum Erfolge verholfen, vergessen hat. In der Regel wird den großen Schöpfungen des Menschengenies auf allen Gebieten früher oder später Gerechtigkeit zuteil. Das ist neben den Verfolgungen, denen die Tugend fast immer ausgesetzt ist, ein neues Argument zugunsten der Unsterblichkeit der Seele. Wir dürfen hoffen, daß die bedeutenden Menschen,

die bei ihren Lebzeiten verachtet oder verfolgt wurden, die Belohnung, die ihnen in ihrem Erdenleben entgangen ist, in einer anderen Sphäre finden werden.

*

Im heutigen *Moniteur* wundervolles Feuilleton von Gautier über den Tod Heines.

Ich schrieb ihm: Mein lieber Gautier, Ihr Nachruf für Heine ist ein wahres Meisterwerk, zu dem ich Sie beglückwünschen muß. Ich stehe noch ganz unter seinem Eindruck, und er wird meine Sammlung von *excerptae celebres* bereichern. Sollte jedoch Ihre Kunst, die über so viele Hilfsmittel verfügt, die der unstrigen versagt sind, unter Umständen noch vergänglicher sein als die gebrechliche Malerei? Was wird aus diesen vier entzückenden Seiten werden, die das Schicksal in ein Feuilleton unter das Verzeichnis der tugendhaften Handlungen der sechsundachtzig Departements und die Erzählung eines *Vaubervilles* von vorgestern verschlagen hat? Warum hat man nicht einige Leute benachrichtigt, die sich für die wahren und großen Talente interessieren?

Ich wußte nicht einmal, daß der arme Heine gestorben ist: ich hätte vor dieser Bähre, die so viel Feuer und Geist zu Grabe trug, fühlen wollen, was Sie so schön gefühlt haben. Ich sende Ihnen dieses kleine Zeichen meiner Verehrung, nicht sowohl um der Verpflichtungen willen, die ich gegen Sie habe, als um Ihnen für den traurigen und milden Genuß zu danken, den mir die Lektüre Ihrer Zeilen bereitet hat. In aufrichtiger Freundschaft.

*

Ich lese seit einigen Tagen mit vielem Interesse Edgar Poe in der Übersetzung von *Baudelaire*. Es liegt in diesen außerordentlichen, d. h. außermenschlichen Schöpfungen ein phantastischer Reiz, der einigen nordischen Naturen gegeben, unserer französischen Natur aber sicherlich versagt ist.

Diese Leute gefallen sich nur im Außernatürlichen. Wir dürfen das Gleichgewicht nicht so verlieren, und bei allen unsern

Seitensprüngen muß Vernunft sein. Ich begreife zur Not, daß man sich einmal eine derartige Ausschweifung gestattet, aber alle diese Erzählungen sind in demselben Ton gehalten. Es gibt sicher nicht einen einzigen Deutschen, der sich da nicht ganz zu Hause fühlte. Obgleich ein höchst bemerkenswertes Talent aus diesen Schöpfungen spricht, so glaube ich doch, daß zur Darstellung des Wahren eine bessere Art Begabung gehört. Ich gebe zu, daß die Lektüre des Gil Blas oder des Ariost keine derartigen Eindrücke gibt, und schon als Mittel, in unsere Genüsse Abwechslung zu bringen, hat dies Genre seine Verdienste; aber man kann es nicht in starker Dosis nehmen, und das Schwelgen im Schaurigen, das Glaubhaftmachen des Unmöglichen gehen uns gegen die Natur. Man darf nicht glauben, daß diese Autoren mehr Phantasie hätten, als andere, die sich damit begnügen, die Dinge zu schildern, wie sie sind; es ist sicher leichter, auf solche Weise frappante Situationen zu erfinden, als auf dem Wege, den alle Intelligenzen aller Jahrhunderte gegangen sind.

Gestern auf dem Wege nach St. Sulpice bekam ich Lust, etwas über den Weg, den alle Künste gehen müssen, zu schreiben. Sie haben die Tendenz, sich stets mehr und mehr zu verfeinern. Die Anregung zu dieser Idee gaben mir die Stücke von Mozart, die uns Gounod gestern bei der Fürstin vortrug.

Mein Eindruck wurde heut abend bei Frau de Hauffonville bestätigt, als ich Frau Viardot die Arie aus Figaro singen hörte. Bertin sagte, diese Musik sei zu zart, und ihr Ausdruck ginge zu sehr bis an die äußerste Grenze, als daß sie dem großen Publikum gefallen könnte. Das kann man durchaus nicht sagen. In einer Epoche, wie der unsrigen, ist es gerade das Feine und Detaillierte, was dem Publikum zusagt. Im Gegenteil, wenn man heut in großen Zügen malen wollte, so dürfte man es nicht für das Publikum, sondern für die unendlich seltenen Intelligenzen tun, die über das allgemein Niveau hervorragen, und sich noch von den Schönheiten der großen Epochen nähren, die mit einem Wort das Schöne, d. h. die Einfachheit lieben.

Bei Voltaire heißt es: „Die Tragödien der Griechen sind gut für die Griechen“; und das ist richtig. Deswegen ist es so lächerlich, den Strom wieder hinaufzuschwimmen und zu altertümeln. Racine erscheint gegen Corneille bereits raffiniert; aber wieviel raffinierter ist man seit Racine geworden! Walter Scott und Rousseau waren die ersten, die jenen unbestimmten und melancholischen Empfindungen auf den Grund zu gehen suchten, von denen die Alten kaum etwas ahnten. Unsere Modernen schildern nicht bloß Empfindungen, sie beschreiben das Äußere, sie analysieren alles.

In der Musik verführt die Vervollkommnung der Instrumente oder die Erfindung neuer Instrumente dazu, in gewissen Imitationen zu schwelgen. Man wird noch dahin kommen, das Geräusch des Windes, des Meeres, eines Wasserfalls materiell nachzuahmen. Frau Ristori gab voriges Jahr in sehr wahrer, aber sehr abstoßender Weise den Todeskampf einer Frau wieder. Die Dinge, von denen Boileau sagt, man müsse sie dem Ohre darbieten und von den Augen fernhalten, gehören jetzt zum Bereiche der Kunst. Es ist selbstverständlich nötig, die Theaterdekorationen und Kostüme zu vervollkommen; das verstößt durchaus nicht gegen den guten Geschmack. Man muß in jeder Weise verfeinern, alle Sinne befriedigen: man wird noch dahin kommen, daß man dem Publikum während einer Symphonie, um den Eindruck zu vervollständigen, Bilder vorführt.

Man sagt, daß Zeuxis oder ein anderer berühmter Maler des Altertums einmal ein Bild ausgestellt hat, das einen Krieger oder die Schrecken des Krieges darstellte, und hinter dem Bilde die Trompete blasen ließ, um die lieben Zuschauer noch mehr zu begeistern. Es wird kein Schlachtenbild mehr ausgestellt werden können, ohne daß in der Nähe etwas Pulver abgebrannt wird, damit die Phantasie vollständig aufgereizt oder vielmehr geweckt wird.

Um die Wahrheit zu sagen, ging man schon vor zwanzig Jahren auf der Opernbühne so weit, natürliche Dekorationen zu verwenden, wie in der „Jüdin“ und im „Maskenball“. In der ersteren sah man auf der Bühne natürliche Statuen und anderes

Beinwerk, das gewöhnlich durch bemalte Leinwand gegeben wird. Im „Maskenball“ gab es richtige Felsen, die natürlich imitiert, aber doch plastische Blöcke waren. So kam man aus Liebe zur Illusion dahin, sie ganz zu unterdrücken. Man begreift, daß Säulen oder Statuen, die unter denselben Bedingungen, unter denen man gewöhnlich die Dekorationen sieht, auf der Bühne stehen und von allen Seiten Licht bekommen, jede Wirkung verlieren. Zur selben Zeit brachte man auch richtige Rüstungen usw. auf die Bühne. So kam man mit allen diesen Verbesserungen auf die Kindheit der Kunst zurück. Die Kinder nehmen, wenn sie in ihren Spielen ein Stück aufführen, richtige Zweige, die Bäume vorstellen sollen. So mag man es zu der Zeit gemacht haben, wo das Theater erfunden wurde. Man sagt uns, daß Shakespeares Stücke gewöhnlich in einer Scheune aufgeführt wurden und daß man da nicht so viel Umstände machte. Die vielen Dekorationswechsel, die, um es vorübergehend zu erwähnen, eher der Ausfluß einer verderbten, als einer vorgeschrittenen Kunst zu sein scheinen, wurden durch einen Anschlagzettel angedeutet: das ist ein Wald, das ist ein Gefängnis usw. In diesem konventionellen Rahmen erblickte die Phantasie des Zuschauers Menschen, die von wahren Leidenschaften belebt waren, und das genügte. Hinter unseren angeblichen Neuerungen versteckt sich nur zu oft Dürftigkeit der Erfindung. Die Beschreibung, die in den modernen Romanen wuchert, ist ein Zeichen von Unfruchtbarkeit; es ist unzweifelhaft leichter, das Außere der Dinge zu beschreiben, als einen Charakter folgerichtig zu entwickeln und das Seelenleben zu schildern.

*

Über das Verlangen nach Raffinement in den Zeiten des Verfalls. Selbst die größten Geister können sich ihm nicht entziehen. Man gibt eine Menge Einzelheiten, die die Alten unterdrückten, und glaubt, eine neue Art gefunden zu haben. Die Engländer, die Germanen haben uns immer in diese Richtung gedrängt. Shakespeare ist sehr raffiniert.

Mit einer Feinfühligkeit, die die Alten hintansetzten oder nicht einmal kannten, legte er eine ganze Welt von Empfindungen bloß, die in allen Menschen aller Zeiten schlummern und nicht bestimmt schienen, an das Licht gezogen oder analysiert zu werden, bis ein eigenartig begabtes Genie die Fackel in die geheimen Winkel unseres Herzens trug.

Es scheint, als ob der Beruf des Schriftstellers eine erstaunliche Gelehrsamkeit erfordert, aber man weiß, wie leicht es ist, sich den Anschein von Bildung zu geben, und was hinter diesem scheinbar univervellen Wissen steckt.

*

Bei Marguerite gespeist. Den kleinen Christus wiedergesehen. Er gefiel mir. Den stärksten Eindruck hatte ich von der ohnmächtigen Jungfrau im Hintergrunde. Es gibt sicherlich unter den großen Genies feurige und ungezähmte Naturen, die, wenn sie korrekt zu sein glauben, nur dem Instinkte gehorchen, der sich zweifellos manchmal täuscht. Michelangelo, Shakespeare, Puget sind Leute, die ihr Genie nicht lenken, sondern von ihm gelenkt werden. Bei Corneille springt es am meisten in die Augen. Neben seinen erhabensten Schönheiten finden wir oft das kläglichste Versagen.

Aber dafür sind diese Männer die Unreger und die Hirten der Herde. Sie sind Denkmäler, die oft unförmig, aber ewig sind, und die sowohl in den Einöden herrschen, wie mitten in den raffiniertesten Zivilisationen, deren Ausgangspunkt und zugleich deren Kritik sie durch die ewigen Schriftzüge ihrer Werke sind.

Es gibt dagegen unbestritten göttliche Genies, die ihrem Naturell gehorchen, ihm aber auch befehlen. Virgil, Racine verfallen niemals in Ungeheuerlichkeiten. Sie betraten einen Weg, der von Niesen gebahnt war; sie ließen die unförmigen Blöcke, die allzukühnen Versuche hinter sich und üben über die Herzen eine weniger bestrittene Herrschaft aus. Wenn die Menschen der ersteren Art sich Beschränkungen auferlegen und methodisch verfahren wollen, so werden sie kalt und sind nicht mehr auf ihrer Höhe, oder besser gesagt, nicht mehr sie selbst.

Die anderen zügeln ihre Phantasie, sie feilen an sich oder lenken sich nach ihrem Belieben, ohne jemals in Widersprüche oder beleidigende Irrtümer zu verfallen.

*

Champrosay. Gestern bei meiner Ankunft enttäuschten mich die angefangenen Bilder, die ich hier gelassen hatte, „Herminia“, „Voisguilbert entführt Rebecca“¹⁾. Die Skizzen für Hartmann usw.

Paris. Die schönsten Kunstwerke sind diejenigen, in denen sich die Phantasie des Künstlers am klarsten ausspricht. Daher die Inferiorität der französischen Schule in der Plastik und in der Malerei. Sie legt mehr Gewicht auf das Studium nach dem Modell, als darauf, daß der Maler oder Bildhauer seine eigene Empfindung ausdrückt.

Die Franzosen sind zu allen Zeiten in diese Bahn zurückgefallen, die sie für die einzig wahre halten und die doch die allerfalscheste ist. —

*

Ich sehe von meinem Fenster aus einen Parkettleger, der mit entblößtem Oberkörper in der Galerie arbeitet. Ich beobachte, indem ich seine Farbe mit der der äußeren Wand vergleiche, wie farbig die Halbtöne im Fleisch im Vergleich mit den leblosen Ma-

¹⁾ „Herminia“ und die „Entführung der Rebecca“ sollten später in der Ausstellung von 1859 figurieren, die für Delacroix, nach dem Ausdruck Burty's, ein wahres Waterloo wurde. E. Chesneau sagt bei Gelegenheit der „Entführung der Rebecca“: „Man hat Mühe, seinen Zorn zu unterdrücken, wenn man, wie ich, Zeuge war von der Haltung des Publikums in den Galerien des Salons von 1859 vor den acht Bildern, die der Meister eingeschickt hatte, von denen eins immer schöner als das andere war. Man rottete sich vor ‚der Entführung‘, vor ‚Ovid‘, vor ‚den Ufern des Sebou‘, vor ‚Herminia‘ zusammen und lachte und machte schlechte Witze. Ich erinnere mich nicht in meiner so langen Laufbahn als Kritiker, einen so schmähtlichen Skandal erlebt zu haben.“

Das erinnert an die Szenen, die sich später vor Manets Bildern abspielten, die sogar durch Polizisten gegen die Wut des Publikums beschützt werden mußten.

terien sind. Dieselbe Beobachtung konnte ich vorgestern auf dem Platze von St. Sulpice machen, wo ein Gassenjunge auf die sonnenbeschienenen Figuren des Springbrunnens geklettert war; mattes Orange im Licht, das lebhafteste Violett in der Schattengrenze und goldige Reflexe in den Schatten, die dem Boden zugewendet waren. Orange und Violett herrschten abwechselnd vor oder vermischten sich. Der goldige Ton hatte etwas Grünliches. Das Fleisch hat seine wahre Farbe nur in freier Luft und besonders in der Sonne. Ein Mensch, der den Kopf zum Fenster herausbeugt, sieht ganz anders aus als im Zimmer. Daher die Torheit der Atelierstudien, die darauf hinarbeiten, diese Farbe zu fälschen.

*

Abends bei Thiers¹⁾. Nur Roger war zugegen. Ich sah das Porträt von Delaroche, ein schwaches Werk, ohne Charakter oder Ausführung. Man kann bestimmte, vernünftige, sogar interessante Dinge sagen, ohne ein literarisches Kunstwerk geschaffen zu haben . . . Ebenso in der Malerei. Das flämische Porträt, ein schwarzgekleideter Mann in ganzer Figur, ist wundervoll und wird immer gefallen, und zwar infolge der Ausführung. —

*

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

Doch die große Leichtigkeit, die alles, was er auf die Leinwand setzte, entzückend werden ließ, zwang ihn auch zu Umarbeitungen, die Details ordneten sich nicht immer unter. Wenn er dann, um die Haltung wiederzufinden, herumtastete, wurde ihm oft die angefangene Arbeit verleidet. Man darf nicht übersehen,

¹⁾ Thiers und Delacroix hatten sich wieder ausgesöhnt.

daß bei Charlet noch eine E'genschaft zu dieser Art von Improvisation hinzukam, nämlich die Farbe.

1857.

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

Es sieht wirklich so aus, als ob die Meister des sechzehnten Jahrhunderts wenig zu tun übrigließen. Sie waren die ersten, die den Weg bis zu Ende gingen, und scheinen in allen Gebieten das Ziel erreicht zu haben; und doch hat man Talente ihren Spuren folgen sehen, die eine gewisse Neuheit besaßen. Diese Talente, die in Zeiten erschienen, die den großen Versuchen, Kühnheit, Neuheit, Naitivität, nicht günstig waren, hatten gewissermaßen einen glücklichen Fund gemacht, der nicht verfehlte, ihrem weniger begünstigten, aber nichtsdestoweniger nach Genüssen hungernden Jahrhundert zu gefallen.

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

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

Man muß darauf verzichten, sich auch nur vorstellen zu wollen, was die Bilder Tizians in ihrer Neuheit und Frische waren. Wir sehen diese wundervollen Werke, nachdem drei Jahrhunderte über sie hinweggegangen sind und Firnis, Beschädigungen und, was das Schlimmste ist, Restaurierungen sie entstellt haben.

*

Man kann es sich nicht verhehlen, daß die Eleganz bei Raffael über die Natürlichkeit siegt und öfters in Manier ausartet. Ich weiß wohl, daß eine gewisse große Anmut sich nie verleugnet. (Es ist wie bei Rossini: Ausdruck, aber vor allem Eleganz.) Wenn man hundertundzwanzig Jahre lebte, würde man Tizian schließlich allen andern vorziehen. Er ist nicht der Mann der Jugend. Er ist der wenigst manirierte und insolgedessen der mannigfaltigste unter den Malern. Die manirierten Talente kennen nur eine Art, nur eine Gewohnheit; sie folgen dem Antrieb der Hand, anstatt sie zu leiten. Das wenigst manirierte Talent wird auch das mannigfaltigste sein, es gehorcht in jedem Augenblicke einer wahren Empfindung, es muß diese Empfindung wiedergeben. Tizian prahlt niemals mit seiner Geschicklichkeit; er verachtet im Gegenteil alles, was ihn nicht zu einem lebendigeren Ausdruck seines Gedankens führt. Von allen Malern ist er derjenige, der seine Ausführung am meisten verbirgt oder scheinbar am wenigsten darauf achtet.

Es gibt Leute, die von Natur Geschmack besitzen; bei diesen wird er mit dem Alter stärker und reiner. Der junge Mensch ist für das Bizarre, für das Gezwungene, Schwülstige. Man nenne nur nicht etwa Kälte, was ich hier Geschmack nenne. Der Geschmack, den ich meine, ist eine Klarheit des Geistes, die ohne Schwanken das der Bewunderung Würdige von dem falschen Glanze unterscheidet. Mit einem Wort, es ist die Reife des Geistes.

Tizian bricht mit der Trockenheit seiner Vorgänger und schafft die großzügige Ausführung, die die Vollendung der Malerei bedeutet. Die Maler, die zu dieser primitiven Trockenheit zurückstreben, die bei den frühen, noch halb barbarischen Schulen ganz natürlich ist, kommen mir vor wie erwachsene Menschen, die, um sich ein

naives Ansehen zu geben, die Sprechweise und die Bewegungen der Kinder nachahmen. Die Breite Tizians, die das Endziel der Malerei ist, ist ebenso entfernt von der Trockenheit der Primitiven, wie von dem ungeheuerlichen Mißbrauch des Pinselstrichs und der schlenkrigen Technik bei den Malern der Verfallzeit. Sie erinnert an die Antike.

Ich habe die bewundernden Aussprüche einiger seiner Zeitgenossen vor mir. Ihr Lob erscheint uns fast überschwenglich. Wie herrlich müssen aber diese erstaunlichen Werke, in denen sich nirgends eine Spur von Nachlässigkeit findet, gewesen sein, als die Feinheit der Pinselführung, der Schmelz, die Wahrheit und der unglaubliche Glanz der Farben noch in ihrer ganzen Frische prangten; als ihnen die Zeit und die unvermeidlichen Beschädigungen noch nichts von ihrem Reiz genommen hatten. In einem instruktiven Dialoge über die Malerei seiner Zeit sagt Aretin, nachdem er eine Anzahl Tizianischer Bilder voll Bewunderung beschrieben hatte: „Aber ich halte ein und übergehe ruhig sein Lob, weil ich sein Freund bin und weil man blind sein mußte, um nicht die Sonne zu sehen.“

Ich weiß wohl, daß die Eigenschaft eines Koloristen eine schlechte Empfehlung bei den modernen Schulen ist, die nur die Zeichnung schätzen und ihr den ganzen Rest opfern. Es sieht fast so aus, als ob der Kolorist sich nur mit den niedrigen und gewissermaßen irdischen Gebieten der Malerei beschäftigt, als ob eine schöne Zeichnung noch schöner wird, wenn sie von einer garstigen Farbe begleitet ist, und als ob die Farbe nur die Aufmerksamkeit ablenkt, die sich auf erhabeneren Vorzüge richten soll. Das könnte man die abstrakte Seite der Malerei nennen, und der Kontur wäre dann das wesentliche Objekt: auf diese Weise geraten, abgesehen von der Farbe, auch noch andere Forderungen der Malerei, wie Ausdruck, richtige Verteilung der Wirkung und sogar die Komposition, ins Hintertreffen.

Die Schule, die mit Hilfe der Ölmalerei die alten Fresken nachahmt, begeht einen merkwürdigen Mißgriff. Diese undankbare

Technik verlangt von dem Maler eine Fertigkeit, eine Sicherheit usw. Die Ölmalerei dagegen drängt zur Vollendung in der Wiedergabe. Alles muß zusammenstimmen, die Magie der Hintergründe usw.

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

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

Die Freskotechnik, die sie verherrlicht und bei den erhabensten Schöpfungen angewendet hatten, mußte in weniger kühnen Händen zugrundegehen. Das Genie weiß übrigens die verschiedensten Mittel mit gleichem Erfolge anzuwenden. Die Ölmalerei kommt unter dem Pinsel eines Rubens den berühmtesten Fresken an Breite und Großartigkeit gleich, wenn auch mit Hilfe anderer Mittel; und um bei der Venezianischen Schule zu bleiben, deren Leuchte Tizian ist, bieten die großen Gemälde dieses wundervollen Meisters uns ebenso wie die Bilder von Veronese und sogar von Tintoretto Beispiele dafür, daß man in der Ölmalerei denselben Schwung und dieselbe Gewalt erreichen kann wie in der Freskomalerei. Über der

¹⁾ Delacroix ist niemals in Italien gewesen.

Vervollkommnung der materiellen Mittel geht vielleicht etwas von der Einfachheit und dem Ausdrücke der Primitiven verloren, sie eröffnet aber neue Quellen von reicheren und mannigfaltigeren Wirkungen usw.

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

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

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

*

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

*

Versuch eines Wörterbuches der schönen Künste.

Freskomalerei. An den Meistern, die in der Freskomalerei Hervorragendes geleistet haben, rühmt man besonders die Kühnheit, mit der sie alles auf den ersten Wurf ausführten, aber fast alle Fresken sind mit Wasserfarbe retuschiert.

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

Pinzel. Gewandte Pinselführung. Reynolds sagte, daß der Maler mit dem Pinzel zeichnen müsse.

Schatten. Es gibt eigentlich gar keine Schatten; es gibt nur Reflexe. Wichtigkeit der Begrenzung der Schatten. Sie sind immer zu stark. Je jünger die Person ist, desto leichter sind die Schatten.

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

Pflege des schlechten Technischen in den schlechten Schulen. Bedeutung der wahren Technik für die Vollendung der Werke. Je größer der Meister, desto vollendeter ist sie; Rubens, Tizian, Veronese, die Holländer; ihre besondere Sorgfalt; geriebene Farben, Grundierungen, Trockenlassen der verschiedenen Schichten. Diese Tradition ist den Modernen vollständig verlorengegangen.

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

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

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

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

Boucher und Vanloo. Ihre Schule; die Manier; weder Studium noch Natürlichkeit. Bemerkenswertes technisches Verfahren. Reste der Tradition.

Watteau. Sehr verachtet unter David und später wieder zu Ehren gekommen. Wundervolle Ausführung. Seine Phantasie hält gegen die der Blamen nicht stand. Neben Ostade und van de Velde usw. ist er nur noch theatralisch. Er versteht es, ein Bild in der Farbe zusammenzuhalten.

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

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

Einige Schulen suchten sie zu vermeiden und glaubten, ohne sie auskommen zu können, weil sie jeder gewaltsamen Verkürzung

aus dem Wege gingen. In einem Profilkopfe sieht man das Auge, die Stirn usw. in der Verkürzung, ebenso steht es mit dem übrigen.

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

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

Verbindung. Die Luft, die Reflexe, die aus den wenigst harmonisch gefärbten Dingen ein Ganzes machen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Es gibt in jeder Kunst allgemein angenommene Ausdrucksmittel, und wer in diesen Andeutungen des Gedankens nicht zu lesen vermag, ist ein unvollkommener Kenner. Zum Beweise sehen wir, daß der Laie die glatten Bilder allen anderen vorzieht, und zwar weil sie glatt sind. Übrigens hängt in dem Werke eines wirklichen Meisters alles von der Distanz ab, aus der das Bild gesehen werden soll. In einer gewissen Entfernung gehen die Pinselfriche zusammen, aber sie geben der Malerei etwas Nachdrückliches, das mit Hilfe von verschmolzenen Tönen nicht erzielt werden kann. Übrigens wird man selbst auf dem ausgeführtesten Bilde, wenn man es ganz aus der Nähe ansieht, noch Spuren von Pinselfriche und Druckern entdecken . . . Man müßte sonst annehmen, daß eine breitgemalte Skizze nicht so gut gefallen kann, wie ein sehr ausgeführtes Bild oder vielmehr ein Bild ohne jede Spur von Pinselführung, denn es gibt recht viele Bilder, bei denen man nicht einen Pinselfrich sieht und die doch durchaus nicht fertig sind.

Der Pinselfrich dient, in passender Weise angewendet, dazu,

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

Was soll man von den Meistern sagen, die in trockener Weise den Kontur betonen und die Pinselführung verbergen? In der Natur gibt es weder Kontur noch Pinselstriche. Man muß immer wieder auf die konventionellen Mittel zurückkommen, die die Sprache jeder Kunst sind. Was ist denn eine Zeichnung in Schwarz und Weiß anders als eine Konvention, die dem Beschauer vertraut ist und seine Phantasie nicht hindert, in der Übersetzung ein vollständiges Äquivalent für die Natur zu sehen?

Ebenso verhält es sich mit dem Kupferstich. Es gehört kein sehr scharfes Auge dazu, um die zahllosen Striche zu sehen, die, indem sie sich kreuzen, die Wirkung hervorbringen, die der Kupferstecher erreichen will.

Es sind mehr oder weniger sinnreich verteilte Pinselstriche, die, bald weit auseinanderstehend, wenn das Papier durchscheinen und der Ton durchsichtig werden soll, bald dicht aneinander gerückt, wenn er stumpf und fest erscheinen soll, mit Hilfe von konventionellen, aber von dem Gefühl erfundenen und geheiligten Mitteln und ohne der Farbe zu bedürfen alle Reichtümer der Natur wiedergeben; nicht für den rein physischen Sinn des Gesichtes, aber für die Augen des Geistes und der Seele. Sie geben den frischen Teint des jungen Mädchens, die Runzeln des Greises, das Weiche der Stoffe, die Durchsichtigkeit des Wassers, die Weite des Himmels und der Gebirge. Wenn man sich darauf beruft, daß auf einigen Altmeisterbildern nichts von der Pinselführung zu sehen ist, so darf man nicht vergessen, daß die Zeit die Striche abschwächt. Viele Maler verbergen den Pinselstrich unter dem Vorwande, daß er in der Natur nicht vorkommt, und übertreiben den Kontur, der dort ebensowenig vorhanden ist. Die Bestimmtheit, die sie auf diese Weise zu erreichen glauben, kann aber nur auf die

ungeübten Sinne der Halbkenner wirken. Sie verzichten sogar infolge dieses groben, illusionsfeindlichen Mittels darauf, das Relief gehörig auszudrücken; denn der gleichmäßig starke Kontur hebt die Modellierung auf, indem er die Partien, die bei jedem Dinge am weitesten von dem Auge entfernt sind, nämlich die Konturen, nach vorn bringt.

Die übertriebene Bewunderung für die alten Fresken hat viel zu der Neigung beigetragen, den Kontur übermäßig zu betonen. Bei dieser Technik zwingt die materielle Ausführung dazu, den Kontur mit größter Bestimmtheit zu ziehen. Übrigens muß man in dieser Technik, wie in der Glasmalerei, wo die Mittel noch konventioneller sind, in großen Zügen malen. Der Maler will nicht durch die Farbe wirken, sondern durch die große Anordnung der Linien und ihre Harmonie mit den Linien der Architektur.

Die Plastik hat ihre Konvention wie die Malerei und der Kupferstich. Man empfindet die einförmige Farbe des verwendeten Materials, sei es Marmor, Holz oder Stein, Elfenbein usw., durchaus nicht als störend. Das Fehlen der Färbung bei den Augen, den Haaren, hindert diese Kunst nicht daran, auf ihre Weise sehr ausdrucksvoll zu sein. Die Isolierung der runden Figuren, die sich nicht auf einen Hintergrund beziehen, die noch viel stärkere Konvention der Basreliefs schaden ebensowenig. Ja, sogar den Strich gestattet die Plastik sehen zu lassen: die Übertreibung gewisser Höhlungen oder ihre Verteilung trägt zur Wirkung bei, wie z. B. die Löcher, die man statt einer fortlaufenden Linie mit dem Bohrer in gewisse Partien der Haare oder des Weirwerks bohrt. In einiger Entfernung mildern sie die Härte und geben namentlich den Haaren, deren Wellenformen man durch genaue Nachbildung nicht wiedergeben kann, einen Schein von Leichtigkeit.

In der Art, wie die Ornamente in der Architektur behandelt werden, findet man den Grad von Leichtigkeit und Illusion wieder, den der Strich hervorbringen kann. In der Manier der Modernen sind die Ornamente genau gleichartig angefertigt, so daß sie, aus der Nähe gesehen, von tadelloser Korrektheit sind.

In der richtigen Entfernung wirken sie dann kalt, oder überhaupt nicht. In der Antike dagegen muß man die Kühnheit und zugleich das Gefühl für Wirkung in diesen Kunstleistungen bewundern, man möchte sagen, den Pinselstrich, der die Form im Sinne der Wirkung übertreibt, oder die Roheit gewisser Konturen abschwächt, um die verschiedenen Partien miteinander zu verschmelzen.

Verfall. Seit dem sechzehnten Jahrhundert, dem Augenblick der Vollendung, sinken die Künste unaufhörlich tiefer und tiefer. Die Veränderung, die in den Geistern und den Sitten vorgegangen ist, trägt hiean einen größeren Teil der Schuld, als der Mangel an großen Künstlern; denn weder im siebzehnten, noch im achtzehnten oder neunzehnten Jahrhundert fehlte es an großen Talenten. Der allgemeine Mangel an Geschmack, die Bereicherung der Mittelklassen, die zunehmende Autorität einer unfruchtbaren Kritik, deren Eigentümlichkeit es ist, die Mittelmäßigkeit zu ermutigen und die großen Talente zu bekämpfen; die Richtung der Geister nach den nützlichen Wissenschaften hin, die wachsende Aufklärung, vor der sich die Gebilde der Phantasie verflüchtigen; alle diese Ursachen wirken zusammen, um die Künste mehr und mehr der Laune der Mode zu unterwerfen und ihnen jeden höheren Flug zu rauben.

Es gibt in jeder Zivilisation nur einen Augenblick, in dem es der menschlichen Intelligenz gegeben ist, ihre ganze Kraft zu zeigen. Es scheint, als ob es während dieser kurzen Augenblicke, die man mit einem Blitz an einem dunkeln Himmel vergleichen kann, kaum einen Zwischenraum gibt zwischen der Morgenröte dieses glänzenden Lichtes und seinem letzten Strahl. Die Nacht, die darauf folgt, ist mehr oder weniger tief, aber die Rückkehr zum Lichte ist unmöglich. Es wäre eine Renaissance der Sitten nötig, um eine Renaissance der Künste hervorzurufen. Dieser Punkt ist zwischen zwei Zuständen von Barbarei gelegen. Die Ursache der einen ist die Unwissenheit, die der anderen, noch unheilbareren, das Übermaß und der Mißbrauch der Kenntnisse. Das Talent kämpft vergebens gegen die Hindernisse, die ihm die allgemeine Gleichgültigkeit in den Weg legt.

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

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

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

Klassisch. Welche Werke darf man so benennen? Sicherlich diejenigen, welche bestimmt scheinen, in allen ihren Teilen als Muster, als Regel zu dienen. Ich möchte als klassisch alle regelmäßigen Werke bezeichnen, alle diejenigen, die den Geist nicht nur durch eine entweder genaue oder großartige oder pikante Schilderung der Gefühle und Dinge, sondern auch durch Einheit und logische Ordnung, mit einem Wort, durch jene Vorzüge befriedigen, die die Wirkung verstärken, indem sie sie vereinfachen.

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

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

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

Sujet. Bedeutung des Sujets. Sujets aus der Bibel und der Mythologie immer neu; moderne Sujets schwierig zu behandeln, weil das Nackte fehlt und die Tracht armselig ist. Die Originalität des Malers gibt den Sujets ihre Neuheit. Die Malerei braucht nicht immer ein Sujet zu haben. Die Malerei der Arme und Beine bei Géricault.

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

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

Er hat wirklich genug damit zu tun, in seiner Kunst Erfahrung zu sammeln, und wird diese Wissenschaft, wenn er auch noch so eifrig ist, niemals völlig beherrschen.

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

Als Rubens im Alter von mehr als fünfzig Jahren als Gesandter zu dem Könige von Spanien geschickt wurde, verwendete er die Zeit, die ihm seine Geschäfte ließen, dazu, die prächtigen italienischen Originale, die man noch jetzt in Madrid sieht, zu kopieren. In seiner Jugend hat er ungeheuer viel kopiert. Durch Kopieren, wovon die modernen Schulen nichts mehr wissen wollen, verschaffte er sich sein riesiges Können.

Kopie, kopieren. War die Erziehung fast aller großen Meister. Man erlernte zuerst die Manier seines Meisters, wie ein Lehrling ein Messer zu machen lernt, ohne seine Originalität zu zeigen. Dann kopierte man alles, was einem von den Werken gleichzeitiger oder früherer Künstler in die Hände fiel. Die Malerei war zuerst ein richtiges Handwerk. Man war Bildermacher, wie man Glaser oder Tischler war. Die Maler malten Schilde, Sättel, Fahnen. Die ersten Maler waren mehr Handwerker als wir; sie lernten erst gründlich das Handwerk, ehe sie daran dachten, sich selbstständig zu machen. Heute ist das Gegenteil der Fall.

Vorwort eines Wörterbuches. Die alphabetische Reihenfolge, die der Autor angenommen hat, führt ihn dazu, dieser Folge von Erklärungen den Namen Wörterbuch zu geben. Dieser Titel würde eigentlich nur für ein möglichst vollständiges Buch passen, das über alle Fragen der Kunst in ausführlichen Artikeln Auskunft erteilt. Kann ein einziger Mensch die zu dieser Aufgabe nötigen Kenntnisse besitzen? Zweifellos nein. Die Aufzeichnungen,

die hier folgen, hat der Verfasser in der Form, die ihm, im Hinblick auf seine knappe Zeit, die er zum größten Teil auf andere Arbeiten verwendet, als die bequemste erschien, zu Papier gebracht. Vielleicht gab er dabei auch einer unüberwindlichen Scheu nach, die ihn davon zurückhielt, sich in die Komposition eines Buches einzulassen. Ein Wörterbuch ist kein Buch; es ist ein Instrument, ein Werkzeug zur Anfertigung von Büchern oder anderen Werken. Sind die Artikel in dieser Weise eingeteilt, so kann der Autor das Material ausdehnen oder einengen, je nach seinem Belieben oder manchmal auch nach dem Belieben seiner Trägheit. Er unterdrückt so die Übergänge, die notwendige Verschmelzung der Teile, die Ordnung, in der sie verteilt sein müssen.

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

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

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

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

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

Dieses Wörterbuch soll mehr den philosophischen als den technischen Teil behandeln. Das kann bei einem Maler, der über Kunst schreibt, merkwürdig erscheinen; viele Halbgelehrte haben die Philosophie der Kunst behandelt. Ihre gründliche Unkenntnis des Technischen schien ihnen, die die Sorge um diese Lebensfrage jeder Kunst bei dem Berufskünstler als ein Hindernis für ästhetische Forschungen ansahen, ein Vorzug zu sein. Sie scheinen sich fest eingebildet zu haben, daß ihre gründliche Unkenntnis des Technischen sie befähige, sich zu rein metaphysischen Betrachtungen zu erheben, mit einem Wort, daß die Beschäftigung mit dem Handwerk die Künstler von Beruf ungeeignet mache, sich zu den Gipfeln der Ästhetik und der reinen Betrachtungen aufzuschwingen, die dem Profanen unerschwingbar sind. Wo wäre die Kunst, bei welcher Ausführung und Erfindung nicht völlig Hand in Hand gingen? In der Malerei, in der Poesie verschmilzt die Form mit der Idee. Von den Lesern lesen die einen, um sich zu unterrichten, die anderen, um sich zu zerstreuen. Obgleich der Verfasser die Kunst ausübt und so viel davon weiß, wie eine lange Praxis, unterstützt von vielem Nachdenken, einen lehren kann, so wird er doch auf diesen Teil der Kunst weniger Nachdruck legen. Er wird im Fache der Ästhetik auch Abstecher in das Gebiet der Kritiker tun, die sicherlich glauben, daß die Praxis nicht nötig sei, um sich in spekulativen Betrachtungen über die Kunst zu ergehen.

Kupferstich. Der Kupferstich ist eine Kunst, die verschwindet. Aber sein Verfall ist nicht ausschließlich auf die mechanischen Verfahren, wie Photographie und Lithographie, zurückzuführen, die man jetzt vielfach anwendet und die zwar bequemer und weniger kostspielig sind, ihn aber längst nicht ersetzen können.

Die ältesten Stiche sind vielleicht die ausdrucksvollsten. Lucas von Leyden, Albrecht Dürer, Marc-Anton sind wirkliche Kupferstecher in dem Sinne, daß sie vor allem den Geist des Malers, den sie reproduzieren, wiedergeben wollen. Viele dieser genialen Männer haben ihre eigenen Erfindungen gestochen und konnten ganz natürlich ihrer Empfindung nachgehen, ohne sich damit beschäftigen zu müssen, eine fremde Impression zu übersetzen. Die übrigen, die das Werk eines andern Künstlers wiederzugeben suchten, vermieden sorgfältig mit ihrer Manier zu glänzen und eine Handfertigkeit zu entfalten, die nur bezweckt hätte, die Aufmerksamkeit von der Wirkung abzulenken.

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

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

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

arbeiten abzukürzen. Wie könnte er die geringste Einheit in ein Werk bringen, das er in der Art einer Mosaik in nebeneinandergestellten Stücken ausführt, ohne daß es ihm möglich wäre, das heute Gemalte mit dem, was er gestern gemalt hat, zusammenzustimmen, da sich jeder Ton im Austrocknen verändert, wenn er sich nicht vorher von der Gesamtwirkung seines Bildes genau Rechenschaft gegeben hätte? Das ist die Aufgabe des Kartons oder der Zeichnung, worauf er im voraus die Linien, die Wirkung und sogar die Farbe studiert.

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

Die Veränderungen, denen sie unterworfen ist, sind denen, die Ölbilder erleiden, gerade entgegengesetzt. Das Schwarz- und Dunkelwerden der letzteren rührt von der Verkohlung des Öls und vor allem von schmutzig gewordenem Firnis her. Die Freske dagegen, deren Basis der Kalk ist, erleidet durch die Feuchtigkeit des Ortes, an dem sie sich befindet, oder durch die Feuchtigkeit der Atmosphäre eine empfindliche Abschwächung der Farben. Jeder, der Fresko gemalt hat, konnte bemerken, daß sich von einem Tage zum anderen auf der Oberfläche der in Gefäßen aufbewahrten Farben eine Art weißlichen Häutchens und etwas wie ein grauer

Schleier bildete. Diese Erscheinung, die auf einer größeren Masse derselben Farbe deutlicher hervortritt, bildet sich mit der Zeit auf der Malerei selbst, legt gewissermaßen einen Schleier darüber und zerstört ihre Harmonie; denn die Abschwächung tritt besonders bei den Farben auf, in denen der Kalk vorherrscht, die anderen, die weniger davon enthalten, bleiben lebhafter und bringen durch ihre relative Roheit eine Wirkung hervor, die nicht in der Absicht des Malers lag. Aus dem eben erwähnten Übelstand wird man leicht den Schluß ziehen, daß die Freskomalerei für unser Klima, wo die Luft viel Feuchtigkeit enthält, nicht paßt. Das warme Klima schadet ihr in einer anderen Beziehung, die vielleicht von noch größerer Bedeutung ist.

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

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

Correggios Malerei bietet ungefähr dasselbe Problem, obgleich der elfenbeinerne Ton seiner Bilder und die Zartheit der Kontraste

uns in der Ansicht bestärken, daß er fast immer mit einer Grisaille anfangt. (Von Prud'hon sprechen, von der Davidsschule; in dieser Schule existiert die Untermalung überhaupt nicht, denn die einfachen Lasuren, die nichts als eine bestimmtere Zeichnung sind und später ganz von der Malerei bedeckt wurden, kann man nicht mit diesem Namen bezeichnen.)

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

Es gibt vollendete Talente, bei denen der Gedanke nicht mit dieser Leichtigkeit und vor allem nicht mit dieser Klarheit zum Licht erwacht. Bei ihnen bleibt es der Ausführung überlassen, dem Bilde Leben einzuhauchen. Bei ihnen spielt im allgemeinen die Nachahmung eine große Rolle. Die Gegenwart des Modells ist ihnen unentbehrlich. Sie gelangen auf einem anderen Wege zu einer der Höhen der Kunst.

Nimmt man Tizian, Murillo oder van Dyk die erstaunliche Vollendung in der Wiedergabe der lebenden Natur, jene Ausführung, bei der man Kunst und Künstler vergißt, so wird man in der Erfindung des Sujets oder in der Anordnung in der Tat oft nur ein uninteressantes Motiv finden, das der Zauberer durch die Poesie seiner Farbe und die Wunder seines Pinsels zu beleben gewußt hat. Aus einem Thema, dessen kalte und nackte Skizze uns gar nichts sagt, entwickelt er außerordentliche Plastik, Harmonie der Farbe, Lust und Licht, kurzum alle Wunder der Illusion.

Man stelle sich vor, was der erste Einfall zu dem wundervollen Bilde „Die Pilger von Emmaus“ von Paul Veronese gewesen sein mochte. Man kann sich nichts Kälteres denken als

diese Komposition, und sie wirkt noch kälter durch die Gegenwart so vieler nicht zu dem Vorgang gehöriger Personen: der Familie des Stifters, die sich der merkwürdigsten Konvention zufolge hier befindet, der kleinen Mädchen in Brokatkleidern, die auf dem sichtbarsten Ort des Bildes mit einem Hunde spielen; so vieler Gegenstände, Kostüme, Architekturen usw., die aller Wahrscheinlichkeit widersprechen.

Sehen wir dagegen die Zeichnung von Rembrandt zu diesem Gegenstand, den er mehrmals und mit Vorliebe behandelt hat. Er läßt vor unseren Augen den Blitz aufleuchten, der in dem Augenblick, wo der göttliche Meister das Brot bricht und sich verwandelt, die Jünger blendet. Der Ort ist einsam, kein Zeuge stört die wunderbare Erscheinung. Tiefes Erstaunen, Respekt, Schrecken malen sich in den Linien, die die Empfindung auf das Kupfer geworfen hat, und die, um uns zu ergreifen, nicht des Zaubers der Farbe bedürfen.

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

Das Schreckliche. Die Empfindung des Schrecklichen und noch mehr die des Schauerlichen kann nicht lange ertragen werden. Es verhält sich damit ebenso wie mit dem Übernatürlichen. Ich lese seit einigen Tagen eine Geschichte von Edgar Poe, wo einige Schiffbrüchige sich fünfzig Seiten hindurch in der schauerlichsten und ver-

zweifelsten Situation befinden. Das ist unerträglich. Daran erkennt man den schlechten Geschmack der Ausländer. Die Engländer, die Deutschen, mit einem Wort die antilateinischen Völker haben keine Literatur, weil sie keine Ahnung von Geschmack und Maß haben. Mit der interessantesten Situation langweilen sie einen zu Tode.

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

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

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

*

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

*

Verbindung. Wenn wir die uns umgebende Natur betrachten, sei es eine Landschaft oder ein Interieur, so bemerken wir zwischen den Gegenständen eine Art Verbindung, welche durch die umhüllende Atmosphäre und Reflexe aller Art gebildet wird und jedes Ding sozusagen in eine Art von allgemeiner Harmonie einbezieht. Auf diesen Reiz kann die Malerei nicht verzichten. Doch haben durchaus nicht alle Maler darauf geachtet; nicht einmal alle großen Maler. Die meisten scheinen nicht einmal einen Blick dafür gehabt zu haben, daß diese notwendige Harmonie, die einem Werke der Malerei eine Einheit verleiht, welche die Linien allein trotz des sünreichsten Arrangements nicht zu schaffen vermögen, in der Natur vorhanden ist.

Daß die Maler, die wenig nach Wirkung und Farbe fragen, sich gar nicht darum bekümmert haben, erscheint fast überflüssig zu sagen; aber es ist überraschend, daß auch bei vielen großen Koloristen diese Eigenschaft sehr oft vernachlässigt ist, und sicherlich infolge eines Mangels an Gefühl dafür.

*

Phantasie. Sie ist die wichtigste Eigenschaft des Künstlers. Der Beschauer braucht sie ebenso nötig. Ich begreife nicht, wie ein Mensch ohne Phantasie Bilder kaufen kann; er ersetzt jedenfalls das, was ihm in obiger Beziehung abgeht, durch Eitelkeit. Nur besitzen, so merkwürdig es erscheinen mag, die meisten Menschen keine Spur von Phantasie. Es fehlt ihnen nicht nur die glühende oder eindringliche Einbildungskraft, die die Dinge lebhaft malt und sogar ihre Ursachen aufdeckt, sondern sie haben nicht einmal das klare Verständnis für die Werke, in denen die Phantasie dominiert. Die Anhänger des Grundsatzes der Sensualisten, daß nil in intellectu quod non fuerit prius in sensu, behaupten diesem Prinzip zufolge, daß die Phantasie nur eine Art Erinnerung sei. Sie werden indessen zugeben müssen, daß alle Menschen Einbrücke und Gedächtnis haben, sehr wenige aber die Phantasie, die sich doch aus beiden Elementen zusammen-

setzen soll. Die Phantasie des Künstlers stellt sich nicht nur dieses oder jenes Ding vor, sie kombiniert sie auch für den zu erreichenden Zweck; sie macht Gemälde, Bilder, die sie nach ihrem Gefallen komponiert. Wie sollte man durch Erfahrung die Fähigkeit der Komposition erlangen können?

*

Pastosität. Das wahre technische Talent muß darin bestehen, aus den materiellen Mitteln den allergrößten Nutzen für die Wirkung zu ziehen. Jede Art hat ihre Vorteile und Nachteile. Um nur von der Ölmalerei, der vollkommensten und an Hilfsmitteln reichsten Technik zu sprechen, so ist es wichtig, zu studieren, wie sie von den verschiedenen Schulen behandelt worden ist, und zu sehen, welche Vorteile man den verschiedenen Manieren abgewinnen kann. Aber man kann sich, ohne in das Detail jeder dieser Manieren einzugehen, a priori davon Rechenschaft geben. Die Vorzüge dieser Technik (der Ölmalerei), die von den großen Meistern auf verschiedene Weise zur Vervollkommenheit geführt worden ist, beruhen: 1. In der Intensivität, die die dunkeln Töne bewahren, und die man weder bei der Leimfarbe, noch in der Freskomalerei, noch in der Aquarellmalerei, noch, mit einem Wort, bei irgendeiner Wasserfarbenmalerei findet, da das Wasser, hier das einzige Agens, das die Farben auflöst, sie beim Verdunsten viel heller austrocknen läßt: Die Ölmalerei hat die Eigenschaft, die Farben frisch zu erhalten, so daß man sie ineinander malen kann. 2. In der Möglichkeit, den Umständen nach bald Lasuren, bald Pastositäten anzuwenden, was die Wiedergabe sowohl der stumpfen als der durchsichtigen Stellen unvergleichlich erleichtert. 3. In der Möglichkeit, die Malerei, ohne sie zu zerstören, nach Belieben zu übergehen und die Kraft der Wirkung zu verstärken oder die Roheit der Töne zu mildern. 4. In dem Maßbleiben der Farben, das dem Künstler das Malen erleichtert, usw.

Mehrere Nachteile. Einfluß des Firnisses; Notwendigkeit, die Retuschen aufzuschieben.

Man muß den Kontrast zwischen Pastosität und Lasur so berechnen, daß er auch dann noch sichtbar ist, wenn das Bild durch häufiges Firnissen glatt geworden ist.

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

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

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

Manierierte Talente können nicht wirklich interessieren. Sie können die Neugier reizen, einer momentanen Mode schmeicheln, sich an Leidenschaften wenden, die nichts mit Kunst gemein haben; aber da das Wesentliche an der Manier der Mangel an Ehrlichkeit ist, in der Empfindung wie in der Wiedergabe, so müssen solche Talente uns kalt lassen; denn unsere Einbildungskraft ist ja nichts anderes als ein Spiegel, der die uns umgebende Natur auffängt

und sie von allem läutert, was der Seele den Genuß an ihr verkümmern könnte.

Wohl Meister nur können Interesse erregen, aber sie tun es auf verschiedene Weise, je nach der besonderen Art ihres Genies. Es wäre unsinnig, von einem Rubens das Interesse zu verlangen, welches ein Lionardo oder ein Raffael durch Einzelheiten, wie Hände oder Köpfe, die ebenso richtig wie ausdrucksvoll sind, zu erregen weiß. Es wäre ebenso vergeblich, von diesen Meistern die Gesamtwirkung, die Verbe und Breite zu verlangen, welche die Werke des brillantesten aller Maler auszeichnen. Der Tobias von Rembrandt hat andere Vorzüge als ein Bild von Tizian. Bei Tizian schadet zwar die vollendete Ausführung der Einzelheiten der Wirkung des Ganzen durchaus nicht, aber die Phantasie wird nicht in jenen Aufruhr, jene Verwirrung versetzt, die wir vor einem Bilde von Rembrandt infolge der Raivität und Innerlichkeit der Charaktere, der Seltsamkeit und hinreißenden Gewalt gewisser Eindrücke empfinden. Bei David bestand das Verdienst darin, daß er sein Modell gut kopierte und dabei Fragmente aus der Antike zu Rate zog, um ihm seine Gewöhnlichkeit zu nehmen.

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

*

Eklettizismus in der Kunst. Dieses pedantische Wort, das von der Philosophie unseres Jahrhunderts in die Sprache aufgenommen worden ist, paßt recht gut auf die gemäßigten Versuche gewisser Schulen. Man könnte den Eklettizismus das französische Banner par excellence in den zeichnenden Künsten und in der Musik nennen. Die Deutschen und die Italiener hatten in ihrer Kunst scharf unterschiedene Vorzüge, die einander oft antipathisch sind. Die Franzosen scheinen jederzeit versucht zu haben, die Extreme zu versöhnen, indem sie das Mißtönende abschwächten.

Darum sind auch ihre Werke weniger frappant. Sie wenden sich mehr an den Geist als an die Empfindung. In der Musik und in der Malerei stehen sie allen anderen Nationen nach. Sie bringen in ihren Werken in kleinen Portionen eine Summe von Qualitäten, die sich bei anderen ausschließen, bei ihnen aber dank ihrem Temperamente vertragen.

*

Empfindung. Die Empfindung verrichtet Wunder. Sie macht, daß ein Kupferstich oder eine Lithographie auf unsere Phantasie wie ein Gemälde wirkt. In dem Grenadier von Charlet sehe ich die Farbe durch den Stift hindurch; mit einem Wort, ich will nichts anderes als das, was ich sehe. Mir scheint, als ob die Farbe, die Malerei mich stören und der Wirkung des Ganzen schaden würden.

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

*

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

Hundertundsechzig Jahre vorher, als die Schule Lebruns

auf ihrer Höhe stand, war es einem ungleich originelleren Genie als David nicht geglückt, dieses Ziel zu erreichen. Trotz seines Genies, seines Schwunges, seiner ganzen aus dem Studium der Natur geschöpften Kraft konnte Puget der ihrerseits sehr bedeutenden, aber doch schon manierten und verflachten Richtung der *Consevoix* und *Coustou* gegenüber nicht Schule machen.

*

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

Prud'hon ist der einzige Maler aus jener Zeit, dessen Ausführung nicht hinter der Idee zurückbleibt und der durch jene Seite des Talents gefallen kann, die man zwar die materielle nennt, die aber trotz alledem ganz Empfindung, ganz ideal ist, ebenso wie die Konzeption, zu deren Ergänzung sie der Natur der Sache nach dienen soll.

*

Moderner Stil (in der Literatur). Der moderne Stil ist schlecht; alles wird von Sentimentalität und malerischen Schilderungen überwuchert. Wenn ein Admiral seine Seeabenteuer erzählt, so tut er es im Stile des Romanschreibers, fast eines Philanthropen. Man zieht alles in die Länge, macht alles poetisch. Man will bewegt, durchdrungen erscheinen und glaubt mit Unrecht, daß dieser ewige Dithyrambus den Geist des Lesers gewinnen und ihm einen großen Begriff von dem Autor und besonders von seiner Herzensgüte geben wird. Die Memoiren, sogar die Geschichtswerke sind abscheulich. Die Philosophie, die Wissenschaften, alles, was über diese verschiedenen Materien geschrieben wird, trägt die

Spur dieser falschen Farbe, dieses Bettelbriefstils. Das tut mir für unsere Zeitgenossen leid. Die Nachwelt wird in dem, was sie hinterlassen, besonders in den Porträts, die sie von sich selbst gemacht haben, keine aufrichtigen Dokumente suchen. Sogar das wunderbare Geschichtswerk von Thiers trägt den Stempel dieses weinerlichen Stils, der immer bereit ist, auf dem Wege stehen zu bleiben und über den Ehrgeiz der Eroberer, über die Rauheit der Jahreszeiten, über die menschlichen Leiden zu ächzen.

Alles klingt wie eine Predigt oder Elegie. Nichts Männliches oder Zweckentsprechendes. Alles nimmt zu viel Platz weg und wird pädagogisch beklamiert, statt einfach erzählt zu werden.

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

Die Antike und die holländischen Schulen. Man wird erstaunt sein, scheinbar so verschiedene Produktionen unter einem Titel vereinigt zu finden. Doch mögen sie auch der Zeit nach verschieden sein, dem Stil und dem Geiste nach, in dem sie erschaffen worden sind, sind sie es weniger, als man annimmt.

Antike. Wie kommt es, daß wir an der Antike einen so überlegenen Geschmack bewundern? Vielleicht, weil wir alles mit ihr vergleichen, was man im Glauben, ihr nachzufolgen, gemacht hat. Aber was kann man überhaupt mit ihr vergleichen, und wäre es das Vollendetste, was auf jedem Gebiete geschaffen worden ist? Ich wüßte nicht, was bei Virgil oder Horaz anders sein sollte, aber ich wüßte wohl, was ich selbst bei unseren allergrößten Schriftstellern anders wünschte und was ich wegwünschte. Es kann auch sein, daß ich diesen, da ich mit ihnen in einer Gesamtheit, ich möchte sagen, in einer Zivilisation lebe, besser auf den Grund sehe, sie vor allem besser verstehe, besser den Mißklang sehe zwischen dem, was sie gemacht haben, und dem, was sie machen wollten. Ein Römer hätte mir in Horaz und Virgil Makel oder Fehler gezeigt, die ich nicht darin sehen kann. Doch besonders in den Resten, die uns von der plastischen Kunst

der Alten geblieben sind, findet sich Geschmack und Ebenmaß in der höchsten Vollendung. In der Literatur können wir den Vergleich mit ihnen aushalten, in den bildenden Künsten nicht.

Tizian ist einer von denen, die sich dem Geiste der Antike am meisten nähern. Er ist von der Familie der Holländer und insolgedessen von der der Antike. Er versteht nach der Natur zu arbeiten; deshalb werden wir in seinen Bildern immer an einen wahren Typus erinnert, während das, was aus der Phantasie eines Menschen hervorgeht und uns durch Nachahmer verleidet werden kann, vergänglich ist. Man möchte sagen, bei allen anderen ist ein Körnchen Torheit; er allein hat den klaren Verstand, ist Meister über sich, seine Hand und seine Ausführung, läßt sich niemals von ihr beherrschen und prahlt niemals mit ihr. Wir glauben, im Sinne der Antike zu schaffen, wenn wir sie sozusagen wörtlich nehmen und Zerrbilder von ihrem Faltenwurfe usw. machen. Tizian und die Flamen haben den Geist der Antike. Die Antike macht der Anmut keine Zugeständnisse, wie Raffael, Correggio und die Renaissance im allgemeinen es tun, sie ist nicht so affektiert wie Michelangelo, weder nach der Seite der Kraft, noch nach der der Neuheit. Sie hat nicht das Gemeine, das zuweilen bei Puget stört, noch dessen allzu naturalistisches Naturell.

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

Wer in Tizian nur den größten Koloristen sieht, befindet sich in einem argen Irrtume; er ist es in der That, aber er ist zugleich der beste Zeichner, wenn man unter Zeichnung die Zeichnung der Natur versteht und nicht etwas, wobei die Phantasie des Malers mehr beteiligt ist, mehr mitspricht als die getreue Wiedergabe. Nicht etwa, daß die Phantasie bei Tizian sklavisch wäre: man braucht nur seine Zeichnung mit der jener Maler zu vergleichen, die darauf ausgingen, die Natur genau wiederzugeben, z. B. in den Bologneser und spanischen Schulen. Man kann sagen, daß bei den Italienern der Stil alles andere beherrscht; ich will damit nicht

sagen, daß alle italienischen Künstler einen großen oder auch nur einen angenehmen Stil besitzen, sondern vielmehr, daß jeder von ihnen dazu neigt, sich dem, was man seinen Stil nennen kann, ob man ihn gut oder schlecht finde, allzusehr hinzugeben. Ich verstehe darunter, daß Michelangelo seinen Stil mißbraucht, ebenso wie Bernini oder Pietro di Cortona, jeder in Anbetracht der Erhabenheit oder der Gewöhnlichkeit ihres Stils es tun; mit einem Wort, ihre besondere Manier, das, was sie in die Natur hineinlegen wollen oder ohne ihr Wissen in die Natur hineinlegen, entfernt jede Idee an einfache Nachahmung und schadet der Wahrheit und der Naivität des Ausdrucks. Diese wertvolle Naivität findet man in Italien wohl nur bei den Malern, die Tizian vorausgingen. Er selbst bewahrt sie sich inmitten des Treibens seiner Zeitgenossen, die alle auf eine Manier hinarbeiten, eine Manier, die mehr oder weniger auf Erhabenheit ausgeht, aber durch Nachahmer recht bald lächerlich gemacht wird.

Noch von einem anderen Manne muß ich hier sprechen, wenn man die Vereinigung von Wahrheit und Idealität als den größten Vorzug ansieht, und ihn auf dieselbe Linie mit Tizian stellen; es ist Paul Veronese. Er ist freier als Tizian, aber weniger vollendet. Beide haben die Ruhe, das gelassene Temperament, an welchem man einen Geist erkennt, der sich in der Gewalt hat. Paul Veronese scheint erfahrener, weniger auf das Modell angewiesen, unabhängiger in seiner Ausführung. Doch hat die Gewissenhaftigkeit Tizians nichts Kaltes. Ich spreche hier besonders von der Ausführung; denn im Ausdruck ist sowohl Tizian als Veronese schwächer als die meisten anderen großen Meister. Diese so seltene Eigenschaft, dieses über der Sache Stehen bei aller Wärme, schließt gewiß die Eindrücke aus, die auf Gemütsbewegung hingen. Auch das sind Eigenheiten, die ihnen mit der Antike gemein sind, bei der die äußere plastische Form den Ausdruck beherrscht. Man führt das Überwiegen des Ausdrucks in der Kunst des Mittelalters auf die Einführung des Christentums zurück. Der christliche Mystizismus, der über allem schwebte, und die Gewohn-

heit der Künstler, fast ausschließlich religiöse Sujets, die vor allem zur Seele sprechen, darzustellen, haben unzweifelhaft das Streben nach Ausdruck begünstigt. Daraus resultiert nun notwendigerweise eine geringere Vollendung in den plastischen Eigenschaften. Die Alten haben nichts von den Übertreibungen oder Fehlern von Michelangelo, Puget oder Correggio; dagegen erweckt die schöne Ruhe ihrer schönen Gestalten in uns nichts von jenen besonderen Empfindungen, die die Modernen in uns hervorrufen. Das düstere Ungestüm Michelangelos, das Geheimnisvolle und Übermenschliche, das sein geringstes Werk durchglüht; die edle und rührende Anmut, die uns so unwiderstehlich bei Correggio anzieht; der tiefe Ausdruck und die feurige Begeisterung von Rubens; das Unbestimmte, der Zauber, die ausdrucksvolle Zeichnung von Rembrandt, das alles gehört uns, und die Alten hatten niemals eine Ahnung davon.

Rossini ist ein treffendes Beispiel der Leidenschaft für die Verzierung, für das übertrieben Anmutige. Seine Schule ist aber auch unerträglich.

— Während meines Frühstückes bringt man mir heute zwei Bilder, die Géricault zugeschrieben werden, um meine Meinung darüber zu hören. Das kleine ist eine sehr mittelmäßige Kopie, Kostüme von römischen Bettlern. Das andere, Studien aus der Anatomie; Arme, Beine usw. und Kinderleichen, von wunderbarem Relief, mit Nachlässigkeiten, die im Stil des Malers liegen und das Bild noch wertvoller machen. Neben dem Porträt von David kommt diese Malerei noch mehr zur Geltung. Sie besitzt alles, was man bei David stets vermisst: die malerische Form, den Nerv, das Gewagte, das in der Malerei dasselbe ist, wie die vis comica im Theater. Bei David ist alles gleich, das Interesse liegt ebenso wenig in dem Kopfe als in den Draperien oder dem Sessel. Die vollständige Unterwerfung unter das Modell ist eine der Ursachen dieser Kälte; aber man wird nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß die Kälte in ihm selbst lag. Es war ihm unmöglich, etwas

zu finden, was über das, was ihm jenes unvollkommene Mittel darbot, hinausging. Er scheint zufrieden gewesen zu sein, wenn er das Stückchen Natur, das er vor Augen hatte, gut wiedergegeben hatte. Seine ganze Kühnheit bestand darin, einen Abguß aus der Antike, Fuß oder Arm, neben sich zu stellen und sein lebendes Modell dem fertigen Schönheitsideal, das ihm der Gips bot, möglichst ähnlich zu machen.

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

Nancy. Die Franziskanerkirche. Der Chor der Kirche ist mit schönen Holzschnitzereien verziert. An den Seiten des Schiffes stehen in Vertiefungen verschiedene Grabmäler der Fürsten aus dem Hause Lothringen. Das Wertvollste ist unbestritten das der Gemahlin Renées II., die ihren Gemahl viele Jahre überlebte und sich in ein Kloster in Pont-à-Mousson zurückgezogen hatte. Die Hände und der Kopf aus weißem Stein, das Kleid und der Schleier aus Granit und schwarzem Marmor. Das ist der Triumph der Kunst oder vielmehr der charaktervollen Wiedergabe. Eine achtzigjährige Alte, den Kopf in einer Kapuze, erschreckend mager; und so dargestellt, daß man es niemals vergißt und die Augen nicht davon abwenden kann. — Im Museum, wo mein Bild¹ zu hoch hängt und kein Licht hat. Immerhin hat es mir nicht mißfallen. Schöne Ruysdaels. Großes wunderliches Bild im Stile von Jor-

¹ Dies Bild ist die „Schlacht von Nancy“.

daens und nicht ohne ein gewisses wildes Feuer. „Die Transfiguration“, Bild in Breitformat, auf dem man die hauptsächlichsten Gruppen von Raffael reproduziert und wegen des Breitformates aufgelöst hat.

Am meisten haben mich zwei Bilder frappiert, die ich für Skizzen von Rubens halte, nicht, daß sie in allen Teilen die Handschrift von Rubens zeigen, aber weil sie etwas haben, das nur ihm eigen ist. Das Meer mit seinem schwärzlichen und stürmischen Blau ist von idealer Wahrheit. In dem „Jonas, der aus der Barke geschleudert wird“, scheint das Ungeheuer im Vordergrunde sich zu bewegen und das Wasser mit dem Schwanz zu schlagen. Man unterscheidet es kaum im Schatten des Vordergrundes, inmitten des Schaumes und der schwarzen und scharfen Wogen. Auf dem anderen hat St. Petrus eine ausdruckslose Stellung; aber das ist das Wunderbare bei Rubens, daß dadurch die Wirkung durchaus nicht verringert wird. Ich fühle vor diesen Bildern eine innere Bewegung, einen Schauer, wie sie eine gewaltige Musik hervorruft. O gottbegnadetes Genie! Immer der Saft, das Mark des Gegenstandes mit einer Ausführung, die ihm nichts gekostet zu haben scheint! Danach kann man von nichts mehr sprechen, sich für nichts interessieren.

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

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

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

*

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

Ich für mein Teil bin überzeugt, daß sie, um dies herauszubekommen die brilliantesten Farben gemischt haben. David hat die Tradition unterbrochen; er und seine Schule haben viele Irrtümer aufgebracht.

Es ist sozusagen zum Prinzip geworden, daß die Mäßigkeit eines der Elemente des Schönen sei. Ich erkläre mich. Nach den Ausschweifungen in der Zeichnung und dem unangebrachten Farbensglanz, welche die Verfallsschulen dahin geführt haben, Wahrheit und Geschmack in jeder Weise zu verletzen, mußte man auf allen Gebieten der Kunst zur Einfachheit zurückkehren. Die Zeichnung wurde an der Quelle der Antike neugestählt, und damit eine neue Bahn für eine edle und wahre Empfindung eröffnet. Die Farbe nahm an dieser Reform teil; aber die Reform ging zu weit. Man glaubte, die Farbe würde, wenn man sie abschwächte und auf eine Einfachheit zurückführte, die in der Natur nicht existiert, immer noch Farbe bleiben. Man findet bei David (z. B. in den „Sabinerinnen“, die das Urbild seiner Reform sind), eine Farbe, die relativ richtig ist. Nur glaubten David und seine Schule, die Töne, die Rubens mit starken und reinen Farben, wie lebhaftes Grün, Ultramarin usw. erzielt, mit Schwarz und Weiß für Blau, Schwarz und Gelb für Grün, rotem Ocker und Schwarz für Violett usw. mischen zu können. Dazu wendet er Erdfarben an, wie Umbra oder Raffelerbraun, Ockerfarben usw. Jedes seiner relativen Grüns oder Blaus spielt seine Rolle in dieser abgeschwächten Skala, besonders, wenn das Bild hell beleuchtet ist, das Licht alle Moleküle durchdringt und ihnen alle Leuchtkraft gibt, deren sie fähig sind. Wenn aber das Bild im Schatten oder schräg zum Lichte steht, so wird die Erde wieder Erde, und die Töne spielen nicht mehr, wie man zu sagen pflegt. Wenn man es gar neben

ein Bild stellt, das auf die Art von Tizian oder Rubens koloriert ist, so erscheint es als das, was es tatsächlich ist, nämlich erdig, stumpf und ohne Leben. Du bist Erde und sollst wieder zu Erde werden.

1858.

Die Alten sind in ihrer Plastik vollendet; Raffael ist es nicht in seiner Kunst. Ich mache diese Beobachtung aus Anlaß des kleinen Bildes von Apollo und Marsyas, einem herrlichen Werke, von dem man den Blick nicht abwenden kann. Es ist zweifellos ein Meisterwerk; aber das Meisterwerk einer Kunst, die nicht zur Vollendung gelangt ist. Man findet darin die Vollendung eines persönlichen Talentes gepaart mit Unwissenheit, dem Resultat des Augenblicks, in dem es geschaffen wurde. Der Apollo klebt am Hintergrunde. Der Hintergrund mit seinen kleinlichen Einzelheiten ist kindisch. Die Naivität der Wiedergabe und die geringe Kenntnis, die man damals von der Luftperspektive hatte, entschuldigen ihn. Der Apollo hat dünne Beine; sie sind schwach modelliert: Die Füße sehen aus wie Brettchen, die unten in die Beine hineingesteckt sind. Der Hals und die Schlüsselbeine sind verfehlt oder vielmehr nicht verstanden. Ungefähr ebenso steht es mit dem linken Arme, der einen Stab hält; ich wiederhole es: was uns bei diesem Bilde anzieht, ist die individuelle Empfindung, der eigenartige Zauber des seltensten Talentes. Nichts dergleichen bei den kleinen Gipsen, die ich bei dem Besitzer des Bildes sah, und die vermutlich Abgüsse von antiken Bronzen sind. Es finden sich bei ihnen wohl Partien, die vernachlässigt oder weniger vollendet sind als die anderen; aber die Empfindung, die alles belebt, geht immer Hand in Hand mit einer vollkommenen Kenntnis der Kunst. Raffael hat bei aller Grazie etwas Verkrüppeltes.

Die Antike ist voll der unaffektierten Anmut der Natur; nichts stört an ihr; es fehlt nichts, und es ist nichts zu viel. Bei den Modernen gibt es kein Beispiel einer ähnlichen Kunst.

Bei Raffael sehen wir eine Kunst, die in den Windeln liegt; neben den großartigen Partien übersieht man die unverstandenen

Teile, die kindlichen Naivitäten, in denen sich eine vollkommenerere Kunst erst ankündigt.

Bei Rubens zeigt sich eine Überfülle, eine Kenntnis der künstlerischen Mittel und besonders eine Leichtigkeit in ihrer Anwendung, welche die erfahrene Hand des Künstlers zu übertriebenen Wirkungen fortreißen. Bei Puget wunderbare Partien, die an Wahrheit und Energie die Alten und Rubens überbieten, aber keine Gesamterscheinung. Schwächen, wohin man sieht, fehlerhafte, mühsam zusammengestoppelte Einzelheiten; Gemeines, Gewöhnliches auf Schritt und Tritt.

Die Antike ist sich immer gleich, heiter, im einzelnen vollkommen und als Ganzes in gewisser Hinsicht ohne Tadel. Alle Werke scheinen von der Hand desselben Künstlers herzurühren. Die Nuancen des Stiles wechseln in den verschiedenen Epochen, aber nicht ein einziges antikes Stück entbehrt jenes merkwürdigen Reizes, der sich aus der einheitlichen Tradition von verhaltener Kraft und Einfachheit ergibt, die den Modernen in den zeichnenden Künsten und vielleicht in allen Künsten stets unerreichbar waren.

*

(Ich überlese das im Jahre 1860. Ich finde die Antike noch immer ebenso vollkommen; aber wenn ich sie mit den Modernen, namentlich mit den Medaillen aus der Renaissance, mit den Werken Michelangelos, Correggios usw. vergleiche, so finde ich in diesen einen eigenen Zauber, der, ich möchte nicht sagen, ihren Unrichtigkeiten, aber einem undefinierbaren pikanten Reiz entströmt, welchen man bei der Antike nicht findet. Sie flößt uns eine ruhigere Bewunderung ein. Die Alten behandelten weniger Sujets.)

Die griechische Kunst war die Tochter der ägyptischen Kunst. Es gehörte die wunderbare Begabung des griechischen Volkes dazu, um in der Nachfolge einer so hieratischen Tradition wie der ägyptischen die Bildhauerkunst zur Vollendung zu führen. Die Liberalität des Geistes belebte und befruchtete die kalten Bildwerke einer anderen Kunst, die unter einer unbeugsamen Tradition stand . . .

Die verwegenen Kühnheiten der großen Genies führten zu einer Verderbnis des Geschmacks; aber sie öffnen den kommenden Genies, die ihnen gleichen, die Schranken. Wie bei den Alten Horaz die Quelle zu sein scheint, aus der alles entsprang, so gibt es bei den Modernen gewisse, ich möchte sagen, enorme Genies (das Wort soll sowohl die Größe dieser Genies als auch ihre Unfähigkeit, sich in bestimmten Grenzen zu halten, bezeichnen), die alle Wege, die nach ihnen beschritten worden sind, eröffnet haben, so daß es nicht einen großen Geist gibt, der nach ihnen gekommen und nicht ihr Tributpflichtiger gewesen wäre und nicht bei ihnen die Vorbilder seiner Erfindungen gefunden hätte.

*

Um drei Uhr war ich bei Huet. Seine Bilder haben einen starken Eindruck auf mich gemacht. Es liegt eine seltene Kraft in ihnen; noch unbestimmte Stellen, aber das liegt in seinem Talente. Man kann nichts bewundern, ohne durch irgend etwas gestört zu werden.

Im ganzen große Fortschritte. Seine Werke sind immerhin so gut, daß man sie in der Erinnerung behält. Ich habe den ganzen Abend mit vielem Vergnügen an sie gedacht.

*

Ich untermale meine „Grablegung Christi“, und muß dabei an eine analoge Komposition von Barocci denken, die man überall sieht; ich denke zugleich an das Wort von Boileau, das für alle Künste gilt: „Nur das Wahre ist schön.“ In dieser verfluchten Komposition ist nichts wahr: verrenkte Bewegungen, ohne Ursache fliegende Gewänder usw. Reminiszenzen aus den verschiedenen Meisterstilen. Die Meister, ich spreche von den größten, deren Stil sehr entschieden ist, sind trotzdem wahr, denn sonst wären sie nicht schön. Die Gesten bei Raffael sind naiv, trotz der Seltsamkeit seines Stils. Aber häßlich ist es, wenn Dummköpfe diesen Stil nachahmen und dabei falsch in den Bewegungen und obendrein noch in der Intention sind.

*

Über das Beiwerk — Mercey sagte in seinem Buche über die Ausstellung ein großes Wort: „Das Schöne in der Kunst ist die idealisierte Wahrheit.“ Er hat den Streit entschieden, der von den Pedanten und den wirklichen Künstlern geführt wurde; er beseitigt das Zweideutige, das den Verfechtern des Schönen gestattet, ihre Ohnmacht, das Wahre zu finden, zu bemänteln.

Das Beiwerk trägt außerordentlich viel zur Wirkung bei, und muß trotzdem immer geopfert werden. In einem gut geordneten Bilde ist das, was ich Beiwerk nenne, unbegrenzt. Nicht nur Möbel und kleine Einzelheiten im Hintergrunde sind Beiwerk, sondern die Gewänder, ja die Figuren selbst; und in den Hauptfiguren Teile dieser Figuren. In einem Porträt, auf dem man die Hände sieht, sind die Hände Beiwerk. Zunächst müssen sie dem Kopf untergeordnet werden; aber oft darf eine Hand die Aufmerksamkeit nicht so sehr auf sich ziehen als ein Stück der Kleidung, des Hintergrundes usw. Die Ursache, warum die schlechten Maler das Schöne, das idealisierte Wahre, wovon Mercey spricht, nicht hervorbringen können, liegt außer in dem allgemeinen Mangel an Auffassung im Sinne des Wahren darin, daß ihr Beiwerk den Hauptindruck nicht nur nicht unterstützt, sondern ihn im Gegenteil durch den Eifer, womit sie gewisse Details, die untergeordnet sein müßten, hervorheben, zerstört. Dieses schlechte Resultat kann man auf mehrere Arten erzielen. Entweder man behandelt, um seine Geschicklichkeit zu zeigen, die Details mit zu großer Sorgfalt, oder man gewöhnt sich daran, das gesamte Beiwerk, das den Eindruck verstärken soll, genau nach der Natur zu malen. Wie kann der Maler, der alle Stücke nach wirklichen Gegenständen kopiert, diesen an sich leblosen Dingen die für die Wirkung erforderliche Kraft geben, wenn er sich nicht entschließt, sie von Grund aus zu verändern, hier etwas fortzulassen, dort etwas hinzuzufügen?

1860

Realismus. Den Realismus sollte man als den Antipoden der Kunst definieren. In der Malerei und in der Plastik ist er

vielleicht noch widriger als in der Geschichte und in dem Roman; von der Poesie spreche ich gar nicht, aus dem einfachen Grunde, weil das Instrument des Dichters eine reine Konvention ist, eine abgemessene Sprache, die den Leser von Anfang an über das alltägliche Leben erhebt. Eine realistische Poesie wäre ein famoser Widerspruch, wenn man sich dieses Ungeheuer überhaupt vorzustellen vermöchte. Wie könnte z. B. der Realismus in der Bildhauerkunst aussehen? Selbst die genaueste Nachahmung von der Hand des Menschen würde immer noch hinter einfachen Naturabgüssen zurückbleiben. Kann man denn annehmen, daß der Geist des Künstlers seine Hand ganz ohne Führung arbeiten läßt, und es für möglich halten, daß der Künstler, auch wenn er noch so sehr nach Genauigkeit strebt, sein Werk nicht mit der Farbe seines Geistes färbt, wenn man nicht so weit geht, vorauszusetzen, daß Auge und Hand genügen, um irgend etwas hervorzubringen? Der Realismus wäre nur dann kein leeres Wort, wenn alle Menschen denselben Geist, dieselbe Anschauung von den Dingen hätten. Auf dem Theater besteht, wie ich schon vor einiger Zeit auseinandergesetzt habe, ein Gegensatz zwischen der Richtung, die den Ereignissen, wie sie sich zutragen, folgen will, und der Richtung, die sie hinsichtlich des Eindrucks in einer gewissen Ordnung vorführt. Was ist denn das höchste Ziel der Kunst, wenn nicht der Eindruck? Besteht denn die Mission des Künstlers nur darin, daß er Material aufführt und es dem Zuschauer überläßt, einen Genuß daraus zu ziehen, so gut er kann und auf seine eigene Manier? Gibt es denn nicht unabhängig von dem Interesse, das der Geist in dem einfachen und klaren Bau einer Komposition oder in dem Reize geschickt herbeigeführter Situationen findet, eine Art Moral, die selbst in einer Fabel vorhanden ist? Wer wird diese mit mehr Erfolg zum Ausdruck bringen, als wer im voraus alle Teile seiner Komposition so anordnet, daß der Zuschauer oder Leser, ohne es zu merken, von ihr ergriffen oder bezaubert wird? Was finde ich nun in vielen Werken? Eine Aufzählung alles dessen, was dem Leser vorgeführt werden soll, zumal der materiellen

Gegenstände und eingehende Schilderungen von Personen, die sich durch ihre Handlungen schildern sollten. Ich glaube einen Bauplatz zu sehen, wo jeder behauene Stein sich einzeln präsentiert, ohne Beziehung zu seinem Platz im Gebäude. Ich betrachte einen nach dem anderen, sehe aber weder eine Wölbung noch eine Galerie, geschweige denn einen ganzen Palast, wo Kränze, Säulen, Kapitäle und selbst Statuen nur ein grandioses oder gefälliges Ganze bilden und alle Teile durch eine einsichtige Kunst verschmolzen und in ein Verhältnis gebracht sind.

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

Getrennte Porträts, und wären sie auch noch so vollendet, können kein Bild abgeben. Nur die besondere Empfindung kann die Einheit erzeugen, und nur ein Weg führt zu ihr, nämlich: nur das zu zeigen, was gesehen zu werden verdient.

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

Die Flamen, die in der Darstellung von Szenen aus dem gewöhnlichen Leben so wundervoll sind und in diese merkwürdigerweise die Idealität legten, welche dieses Genre, wie alle anderen, beansprucht, scheiterten gewöhnlich (mit Ausnahme von Rubens) an mythologischen oder auch nur historischen oder heroischen Vorwürfen, an Gegenständen aus der Fabel oder aus Dichtern. Sie malen mit derselben Sorgfalt, die sie bei der Wiedergabe einer Kneipenszene entwickeln, einige Figuren nach der Natur, d. h. nach flämischen Modellen und vermunnen sie mit mythologischen Gewändern und Beiwerk. Die Ergebnisse sind dann schnurrig ge-

nug: verkleidete Bürgerleute aus Brügge oder Antwerpen, die einen Jupiter oder eine Venus vorstellen sollen.

Der Realismus ist die große Zuflucht der Erneuerer in jenen Zeiten, wo die schlecht und maniriert gewordenen Schulen, in der Absicht, den blasierten Geschmack des Publikums aufzureizen, dahin gekommen sind, sich in einem engen Kreise von Fiktionen herum zu bewegen. Eines Morgens wird dann von einem Manne, der sich für inspiriert ausgibt, die Rückkehr zur Natur ausgerufen.

Die Carracci, das berühmteste Beispiel, das man anführen könnte, bildeten sich ein, die Schule Raffaels verjüngen zu können. Sie glaubten in dem Meister Schwächen in bezug auf materielle Nachahmung zu entdecken. Es ist in der That nicht schwer, zu sehen, daß die Werke Raffaels, Michelangelos, Correggios und ihrer berühmtesten Zeitgenossen ihren Hauptreiz der Phantasie verdanken und daß die Arbeit nach dem Modell bei ihnen nebensächlich oder sogar vollständig untergeordnet ist. Die Carracci, die unleugbar sehr kluge, sehr geschickte und kunstsinige Leute waren, sagten sich eines Tages, sie müßten ihrerseits nachholen, was ihre berühmten Vorgänger vernachlässigt oder vielmehr verschmäht hatten; dieses Verschmähen erschien ihnen vielleicht als ein Unvermögen, die verschiedenen Vorzüge zu vereinigen, die ihnen, den Carracci, unumgängliche Bestandteile der Kunst zu sein schienen. Sie machten Schulen auf. Bei ihnen fangen die Schulen an, wie man sie heut auffaßt. Sie setzen das beharrliche Studium nach dem lebenden Modell an die Stelle der Beschäftigung mit allen Gebieten der Kunst, von der jenes nur ein Teil ist.

Die Carracci schmeichelten sich zweifellos, sie würden ihre Bilder, ohne daß die Komposition an Tiefe und Breite der Empfindung einbüßte, mit besser wiedergegebenen Einzelheiten beleben und so die großen Meister, die ihnen vorhergegangen waren, überflügeln können. Sie brachten ihre Schülern allerdings in kurzer Zeit eine realistischere Wiedergabe bei, welche die Aufmerksamkeit von den wesentlicheren Teilen des Bildes ablenkte, das doch vor allem in der

Absicht, der Phantasie zu gefallen, geschaffen war. Die Künstler glaubten, sich auf dem Wege zur Vollendung zu befinden, wenn sie aus ihren Bildern eine Sammlung von getreulich abgemalten Stücken machten . . .

David ist eine merkwürdige Mischung von Realismus und Idealismus.

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

David gab sich anfangs dieser Manier hin; es war die Manier der Schule, aus der er hervorgegangen war. Ohne besondere Originalität, aber mit klarem Verstand begabt, war er gerade in dem Moment geboren, wo diese Schule ihrem Ende entgegenging und, dank den mittelmäßigen Genies eines Mengs und Winckelmann, eine oft etwas unüberlegte Bewunderung für die Antike aufkam. In einem glücklichen Augenblicke wurde er sich über die Schwächlichkeit und Schlawheit der schmählichen Produktionen seiner Zeit klar. Die philosophischen Ideen, die zu gleicher Zeit um sich griffen, die Ideen von der Größe und Freiheit des Volkes mischten sich zweifellos in den Ekel, den er für die Schule, aus der er hervorgegangen war, empfand. Dieser Widerwille, der sein Genie ehrt und sein größter Ruhmestitel ist, führte ihn zum Studium der Antike. Er schloß sich sozusagen mit dem Laokoon, dem Antinous, den Fechtern, mit diesen männlichen Schöpfungen des antiken Genius, ein. Er hatte den Mut, sich ein neues Talent zu schaffen, gleich dem unsterblichen Gluck, der in vorgerücktem Alter auf seine italienische Manier verzichtete und sich in reineren und naiveren Quellen verjüngte. Er wurde der Vater der ganzen

modernen Schule in Malerei und Plastik. Er reformierte auch die Architektur, ja selbst die Möbel für den täglichen Gebrauch. Er setzte Herkulanum und Pompeji an die Stelle des Bastard- und Pompadourstiles, und seine Prinzipien hatten eine solche Macht über die Gemüter, daß seine Schule ihm gleichkam und Schüler hervorbrachte, von denen einige ihm ebenbürtig sind. Er herrscht in gewisser Beziehung heute noch, und trotz gewisser Wandlungen, die der Geschmack seitdem durchgemacht hat, ist es doch klar, daß alles noch von ihm und seinen Prinzipien ausgeht. Aber welches waren seine Prinzipien, und bis zu welchem Grade hielt er sich an sie und blieb er ihnen treu? Die Antike war sicherlich die Basis, der Grundstein seines Gebäudes. Die Einfachheit, die Majestät der Antike, das Maßvolle der Komposition, der Gewänder, das er noch weiter trieb als Poussin; aber in der Nachahmung der Teile usw.

David hat die Plastik gewissermaßen immobilisiert, denn sein Einfluß beherrschte diese Kunst ebenso wie die Malerei.

*

Welch merkwürdiger Zufall hat es gefügt, daß gerade dasjenige Volk, das immer für das leichtfertigste und frivolste der ganzen Welt gegolten hat und noch gilt, die ernsteste Literatur besitzt? Selbst die Alten, die für alle Schöpfungen der Phantasie Regeln aufgestellt haben, bieten kein Beispiel für ein so stark ausgeprägtes Ordnungsgefühl. Es liegt eine gewisse Zusammenhanglosigkeit in den Werken der allerschönsten Genies des Altertums; sie schweifen gern ab. Da sie in jeder Hinsicht ein Anrecht auf unsern Respekt haben, so lassen wir ihnen ihre Sprünge durchgehen. Gegen unsere Talente sind wir nicht so nachsichtig. Ein Buch, das als Ganzes schlecht ist, kann sich nicht halten und mögen die Einzelheiten noch so schön, die Komposition des Werkes noch so prunkvoll sein. Wir verlangen, daß alle Teile, geistvoll oder nicht, in einem gewissen Maße zum Zusammenhange des Ganzen beitragen, und außerdem, daß in einem gut geordneten und logisch geführten Werke die Details die Grundidee nicht

stören. Wenn ein Theaterstück das Publikum in das Theater zog, so hatte der Autor seine Aufgabe erst zur Hälfte gelöst; das Stück mußte, wie man sagte, die Lektüre bestehen.

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

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

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

Wenn Shakespeare, statt in Stratford on Avon in Gonesse geboren worden wäre, und in einer Epoche unserer Geschichte,

wo man weder Rabelais, noch Montaigne, noch Malherbe, noch vor allem Corneille gehabt hätte, so hätte man in unserem Lande nicht nur ein anderes Theater (man denke an Calberon in Spanien), sondern auch eine andere Literatur sich entwickeln sehen. Daß der englische Charakter solchen Werken etwas von seiner Rauheit mitgeteilt hat, will ich gern glauben. Was das sogenannte Barbarische anbetrifft, das die Engländer in gewissen Epochen ihrer Geschichte gezeigt haben und das man für eine der Ursachen ausgibt, die Shakespear dazu geführt haben sollen, zu viel Blut auf dem Theater zu vergießen, so glaube ich, wenn ich unsere Annalen recht studiere, nicht, daß wir unseren Nachbarn, den Engländern, was die Grausamkeit anbelangt, viel schuldig geblieben sind und daß die Tragödien, die namentlich auf die Regierung der Valois einen so düsteren Schatten geworfen haben, uns eine Erziehung hätten geben können, die geeignet gewesen wäre, unsere Sitten und unsere Literatur zu mildern.

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

Ich habe mir die Ausstellung auf dem Boulevard angesehen. Die Bilder von Duprès und Rousseau haben mich entzückt. Nicht ein Bild von Decamps hat mir gefallen. Das ist greisenhaft, hart und schlaff, faserig; immer noch Phantasie, aber gar keine Zeichnung. Es ist nichts unangenehmer als dieses hartnäckige Fertigmachen auf so schwacher Zeichnung. Es ist gelb wie altes Elfenbein, und die Schatten sind schwarz.

*

— Ich lese eine Lebensbeschreibung Lionardo da Vincis von Clément.

Der Autor bespricht verschiedene Darstellungen des Abendmahls von berühmten Malern, die vor Lionardo lebten: das Abendmahl von Giotto, das von Ghirlandajo . . . Die ersten Kompositionen sind steif. Die Personen sprechen weder durch ihren Ausdruck, noch durch ihre Bewegung usw. Bei dem einen der Meister sind sie jünger, bei dem anderen älter, tragen aber wenig zur Handlung bei, die nichts von der mächtigen Einheit und der erstaunlichen Mannigfaltigkeit hat, die Lionardo in sein Meisterwerk legen sollte. Wenn man sich in die Zeit zurückversetzt, in der dieses Werk ausgeführt wurde, so kann man nur über den ungeheuren Fortschritt staunen, den die Kunst Lionardo zu verdanken hat. Fast der Zeitgenosse von Ghirlandajo, Mitschüler von Lorenzo di Credi und Perugino, den er im Atelier Verrocchios getroffen hatte, bricht Lionardo mit einem Schlage mit der traditionellen Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts. Er gelangt ohne Irrtümer, ohne nachzulassen, ohne Übertreibungen und wie mit einem Schritte zu einem verständigen und kunstvollen Naturalismus, der gleich weit von slavischer Nachahmung wie von leerem und chimärischem Idealismus entfernt ist. Wie merkwürdig! Der methodischste aller Menschen, der sich von den Meistern seiner Zeit am meisten mit der Technik beschäftigt, der sie mit einer solchen Genauigkeit lehrte, daß die Werke seiner besten Schüler alle Tage mit seinen eigenen verwechselt werden, dieser Mann, dessen Manier so ausgesprochen ist, hat keine Rhetorik. Stets aufmerksam die Natur

studierend, sie unaufhörlich zu Räte ziehend, kopiert er niemals sich selbst. Der kunstvollste Meister ist auch der naivste, und seine beiden Nebenbuhler Michelangelo und Raffael sind weit entfernt, dieses Lob in solchem Maße zu verdienen.

*

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

*

Ich schulde Dumas und Balzac eine Anerkennung. In der Schilderung der Gewissensbisse seines Postmeisters (im letzten Teil von Ursule Mirouet) kommen Züge von großer Wahrheit vor. Ich schreibe das in Champrosay nach dem Tode der Mutter Bertin. Die Aufregung, die ich bei einem ihrer Erben bemerkte, erinnerte mich an den Balzac'schen Mirouet und brachte es uns deutlicher als jemals zum Bewußtsein, wie gut es ist, ehrlich zu sein: der Lohn besteht im Frieden der Seele. Noch stärker als das Bedürfnis nach Seelenfrieden wirkt aber auf einen edlen Geist die Abneigung, sich durch geschäftliche Niedrigkeiten herunterzusetzen. Diese Empfindungen erinnerten mich nämlich an eine Stelle aus Voltaire, die ich kürzlich gelesen habe: „Wenn ein Buch uns ehren- und tugendhafte Empfindungen einflößt, so ist das Buch gut usw.“

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

Auch Dumas hat mir mit seinen Memoiren des Horaz ge-

fallen. Es ist eine glückliche Idee, und das wenige, was ich davon gelesen habe, schien mir fein und eigenartig behandelt.

1862

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

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

Immerhin war sie inmitten der Revolution der Ideen und der Politik von ungeheurer Tragweite. Große Künstler setzten David fort, und als diese Erbschaft in weniger geschickte Hände gefallen war und an der Mattigkeit zu krankem schien, an der die besten Schulen zugrunde gingen, da trat eine zweite Erneuerung ein, die an Fruchtbarkeit der von ihr aufgeführten Ideen der von David ausgegangenen Erneuerung glich und Gesichtspunkte aufstellte, die in der Geschichte der Malerei neu waren. Gros, der von David ausging, aber in vieler Beziehung originell war, Prud'hon, der den Adel der Antike mit der Grazie Lionardos und Correggios vereinigte, und schließlich Gérard, romantischer und an Kraft den Florentinern ähnelnd, eröffneten unbeschränkte Horizonte und wiesen allem Neuen seine Bahn.

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

Verlag von Bruno Cassirer, Berlin W 35

Max Beckmann
B r i e f e i m K r i e g e

Mit 17 Zeichnungen des Verfassers

Preis M. 2.50, gebunden M. 4.50

In diesem Buche gibt der bekannte Berliner Maler sehr lebendige Eindrücke von den östlichen und westlichen Kriegsschauplätzen. Die Eindrücke sind mit der Frische und Kraft notiert, die man von diesem eigenartigen Künstler kennt, und die an Ort und Stelle gemachten Zeichnungen geben den Schilderungen einen starken Nachdruck. Ein sehr persönliches Buch und auch ein sehr gegenständliches.

Joachim Freiherr von der Goltz
D e u t s c h e S o n e t t e

Preis geheftet M. 2.50, gebunden M. 4.—

Zweite und dritte Auflage

Deckelzeichnung von Max Slevogt

In bedingungsloser Hingabe an den Krieg sind diese Sonette geschaffen. Nicht dem Kriege gegen etwas hat dieser deutsche Adelsmensch sich ausgeliefert. Das überläßt er den lärmenden Bildungspatrioten. Dem Krieg um seiner selbst willen, dem Kriegersein gehört sein Herz, seine Seele, sein Leib . . . So sei es denn mit allem Nachdruck ausgesprochen: mit diesen „Deutschen Sonetten“ des Joachim Freiherrn von der Goltz ist ein Dichter vor uns hingetreten; wahrscheinlich ein großer, vielleicht ein ganz großer Dichter.

Hans Franck in der „Frankfurter Zeitung“.

Max Slevogt
E i n K r i e g s t a g e b u c h

Mit 37 Bildern, Aquarellen und Zeichnungen vom westlichen Kriegsschauplatz, darunter acht farbigen Blättern

Preis gebunden M. 14.—

Slevogts Kriegstagebuch ist ein künstlerisches Dokument vom Kriege, wie es bisher unsere Zeit noch nicht hervorgebracht hat.

Kunstbücher

aus dem Verlag von Bruno Cassirer, Berlin

- Wilhelm Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance. Legikon-Format, mit 150 Abbildungen. Preis M. 16.—, in Halbleder M. 21.—
- Eugène Fromentin, Die alten Meister. Belgien — Holland. Deutsch von E. v. Bodenhausen. Zweite Auflage. Preis M. 4.50, geb. M. 6.50.
- Paul Gauguin, Noa-Noa. Deutsch von Luise Wolff. Mit 8 Abbildungen. Dritte Auflage. Preis geb. M. 5.—
- Curt Glaser, Edvard Munch. Mit 72 Tafeln, 23 Abbildungen im Text und einer Originalradierung Munchs. Einband von Emil Preetorius. Zweite Auflage. Preis M. 13.50, geb. M. 17.50.
- Vincent van Gogh, Briefe. Deutsch von M. Mauthner. Mit 15 Abbildungen. Sechste Auflage. Preis geb. M. 5.—
- Johannes Guthmann, Bilder aus Ägypten. Mit Aquarellen und Textzeichnungen von Max Stevogt. Preis M. 16.—, geb. M. 20.—
- K. Hagemeister, Karl Schuch. Eine Biographie mit 60 ganzseitigen Abbildungen. Preis geh. M. 7.50, geb. M. 9.—
- Richard Hamann, Rembrandts Radierungen. Mit 137 Abbildungen und 2 Lichtdrucktafeln. Leg.-Format. Preis M. 14.—, geb. M. 18.—
- Erich Hancke, Max Liebermann, sein Leben und seine Werke. 540 Seiten mit 310 größtenteils unveröffentlichten Abbildungen und einer Originalradierung des Künstlers. Preis M. 35.—, geb. M. 45.—
- U. G. Hartmann, Das Künstlerwäldchen. Maler-, Bildhauer- und Architektenanekdoten. Zweite Auflage. Preis M. 5.—, geb. M. 6.50.
- Jozef Israëls, Spanien, eine Reiseerzählung. Zweite Auflage. Mit Nachbildungen von Handzeichnungen des Verfassers. Preis M. 7.50, geb. M. 10.—
- Paul Kristeller, Die Apokalypse. Älteste Blockbuchausgabe in Lichtdrucknachbildung. 50 Tafeln nebst 4 Tafeln aus zwei späteren Ausgaben und Abbildungen im Text. Auflage 300 Ex. Preis M. 100.—
- Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert. Eine Kunstgeschichte in Briefen. Mit 150 Abbildungen M. 17.—, geb. mit farbiger Zeichnung von Karl Walsch M. 20.—
- Wilhelm Leibl, sein Leben und sein Schaffen. Von Julius Mayr. Volksausgabe. Preis M. 10.—

Verlag von Bruno Cassirer, Berlin W 35

- Max Liebermann, Josef Israëls. Eine kritische Studie. 13 Abbildungen. Fünfte Auflage. Preis M. 2.50.
- Max Liebermann, Degas. Mit 5 Tafeln und 2 Abbildungen im Text. Sechste Auflage. Deckelzeichnung von Degas M. 3.—.
- Max Liebermann, Die Phantasie in der Malerei. Vierte Auflage. Geb. in Halbpergament. Preis M. 3.50.
- George Moore, Erinnerungen an die Impressionisten. Mit 10 Abbildungen und Umschlagzeichnung von Ed. Manet. Preis geb. M. 3.60. (30 Gr. auf Bütten abgezogen M. 10.—.)
- Alfred Rethels Briefe. In Auswahl herausgegeben von Josef Ponten. Mit 11 Abbildungen und 1 Faksimile. Preis geb. in Japankarton M. 5.—.
- Ph. Otto Runge's Schriften. In Auswahl herausgegeben von Erich Hancke. Preis M. 5.50.
- Gustav Schiefler, Das graphische Werk Max Liebermanns. Ein vollständiges beschreibendes Verzeichnis. Zweite Auflage. Mit Buchschmuck, Umschlagzeichnung und Originalradierung des Künstlers. Preis geb. M. 25.—.
- Heinrich Tessenow, Hausbau und dergleichen. Mit 104 Zeichnungen und Photographien eigener Arbeiten. Preis M. 11.—, geb. M. 13.—.
- Wilhelm Trübner, Personalien und Prinzipien. (Selbstbiographie — Kunstverständnis von Heute — Verwirrung der Kunstbegriffe usw.) Preis M. 3.—, geb. M. 4.—. (Zweite Auflage im Druck).
- Hugo von Tschudi, Edouard Manet. Eine Monographie. Zweite Auflage. Reich illustriert. Preis kart. M. 4.50.
- W. N. Valentiner, Aus der Niederländischen Kunst. Mit 60 Abbildungen. Preis M. 9.—, geb. M. 13.—.
- Jan Beth, Streifzüge eines holländischen Malers in Deutschland. Mit vielen Tafeln. Umschlag von M. Liebermann. Preis geb. M. 5.50.
- Jan Beth, Im Schatten alter Kunst. Gesammelte Aufsätze. Mit 20 Abbildungen. Deckelzeichnung von Max Liebermann. Preis geb. M. 5.50.
- Robert Vischer, Peter Paul Rubens. Ein Bild seines Charakters, seines Lebens, Lernens und Schaffens. Mit 1 Heliogravüre und Wignetten von Karl Waller. Preis geb. M. 4.20.
- James Mac Neil Whistler, Die artige Kunst sich Feinde zu machen. Deutsch von M. Mauthner. Preis geb. M. 8.—.
- Emile Zola, Malerei. Mit einer Einleitung von Herman Hefsevid. Preis geb. M. 3.50.



03SE2062



P

03

DE LA ROIX

AD

LA H

SE

2062