



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Mein Tagebuch

Delacroix, Eugène

Berlin, 1913

1846.

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

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 Tat die Art, wie die Dinge im Leben vor sich gehen. Aber ist das Kunst?

Man könnte sagen, daß das französische System darüber hinausging und die der Kunst eigenen Bedingungen zu erfüllen suchte und daß es, 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 künst-

liche Triebfedern, Vorbereitungen u. s. w. 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 Masse 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 Teilen vollendet proportioniert ist, die Einbildungskraft ergreift und sie vollständig befriedigt, das ist wohlleicht zu verstehen. Der Vorwurf des Architekten ist unendlich leichter als der des dramatischen Dichters. Für ihn gibt es weder das Unvorhergesehene der Ereignisse, noch die ungezügelten Charaktere, die auf tausend Arten zu erreichende Wirkung, 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 oder gar 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 Äußersten, wie in den Dramen Diderots, Sedaines u. s. w., 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 Zwischenräume 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 Shakespeares in seinen schönsten Tragödien überlegen. Da gibt es 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 ist als alle ausländischen Werke. Das liegt an jener Kunst, jener Auswahl der Ausdrucksmittel, die ebenfalls eine französische Erfindung ist.

Was ist das für eine Idee von Goethe mit allem seinem Genie, wenn er überhaupt welches besitzt, nach dreihundert Jahren wieder bei Shakespeare anzufangen . . . Was ist denn neu in seinen Dramen mit ihren Vorspielen, unnützen Beschreibungen, die übrigens als Charakterschöpfungen und an Kraft der Situationen denen Shakespeares so weit nachstehen. Nach den Gesetzen 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 auch 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, das den König um Gnade für seinen Geliebten bittet, einzuführen. Er hätte vielleicht gefunden, daß die Handlung dadurch mannigfaltiger wird. Es ist vielleicht bei diesem System gar nicht möglich, viele Facta zu unterdrücken, sonst ist kein Verhältnis mehr

zwischen den Tatsachen, die man dem Zuschauer zeigt und denen, die man nur erzählt. 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 weniger interessanten Szenenwechseln den Zuschauer weniger leicht rühren wird.

Die Tatsache, dass Goethe bei seinem Genie keinen Vorteil aus dem Fortschritt in der Kunst seiner Epoche zu ziehen verstanden, daß er sie vielmehr zu den Kindereien der spanischen und englischen Dramen zurückgeführt hat, reiht ihn unter die kleinen und originalitätssüchtigen Geister. Dieser Mann, den wir immer schaffen sehen, ist nicht einmal so verständig, den besten Weg zu wählen, wenn vor ihm und um ihn herum bereits alle Wege bezeichnet und wunderbar geebnet sind.

Byron hat sich in seinen Dramen wenigstens vor dieser Originalitätssucht zu hüten verstanden. 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, daß das Grün seiner Wiesen deswegen so viel besser sei, 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, mit Napoleon in den Armen und irgendeinem Wilden, der im Vordergrund kniet. Das Vaterland, ein großes Weib in einer Rüstung und von Schleiern umwallt bei einem Grabe, am Boden hingestreckte Leute. Eine fliegende Figur