



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## Universitätsbibliothek Paderborn

**Mein Tagebuch**

**Delacroix, Eugène**

**Berlin, 1913**

1851.

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

Methode kann nicht alles regeln. Sie führt uns alle bis zu einem bestimmten Punkte. Wieso hat nur keiner von den großen Künstlern versucht, diese Masse Vorurteile zu beseitigen? Sie werden vor der Aufgabe zurückgeschreckt sein und werden der Menge ihre törichten 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.

Tizian wußte wahrscheinlich nicht, wie er ein Bild fertig machen würde... Rembrandt wird es wohl oft ebenso gegangen sein. Seine außerordentlichen Gewaltigkeiten 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 frivoler Weise beurteilen wird, als jetzt es 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 seine Eroberungen mit Recht mehr geschätzt sein werden 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 nach meiner Meinung eine der wichtigsten Eigenschaften des Künstlers, die richtige Erkenntnis der Form, in der er zu glänzen befähigt ist, und trotzdem 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 unfruchtbareren Kreis zu beschränken und dort durch sein Genie einen Flor hervorzurufen, der diesem Boden scheinbar versagt war. Von welchem klarem Scharfblick zeugt diese Beschränkung, die die verschiedenen Wirkungen der Instrumente ihrem gewöhnlichen Gebiete entreißt, wo der ganze Schaum der Tonwellen 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 unter hundert Pulten 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 unversehrt 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, so gewöhnt ist man heutzutage, nur die Komponisten eines großen Namens für würdig zu halten, die mindestens ein halbes Dutzend Opern, ebensoviel Oratorien 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 Quadratzoll, wie die „Vision des Ezechiel“ von Rafael, oder der „Kirchhof“ von Ruysdael, für ein Meisterwerk und wird höher geschätzt als irgend ein 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 eingezwängt hat? Verdankt nicht Petrarca seinen Ruhm seinen Sonetten, 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 Reichtum, bei aller Fülle herrscht doch überall Klarheit, die Originalität artet nie 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, Epoche in der Führung des musikalischen Stils 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 Bei-



spiele 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 sklavisch auf dem Piano 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, Feinheit, Klugheit und besonders wieviel Kunst liegt in jenen Meisterwerken von Lafontaine, deren Sujets so alltäglich und deren Titel so bescheiden sind! Der Titel Etüde 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, mehr vollendeten und gelehrten 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 nichtsdestoweniger nicht nur seiner Heimat, die ihm eine Berühmtheit mehr verdankt, vertraut, sondern allen denen, die jemals die Leiden der Verbannung und die Rührung 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 steht. 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 Konzert, für welches er eine besondere Vorliebe hatte und das er gern vortrug. Sein Beiwerk gehört der schönsten Manier seines 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 sogar überzeugt, daß 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 ein vollkommenes Ganzes von Linien und Wirkungen, und das Bild, die Vereinigung aller Figuren, ist vollendet abgestimmt. Doch darf man annehmen, daß er, wenn er die Königin zu Pferde zu malen gehabt hätte, von der Rubens ein so prächtiges Bild gemacht hat, 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 Farbewirkung ist ebenfalls eine Eigenschaft oder eine Vereinigung der wertvollsten Eigenschaften, die ihm vollständig versagt war. Kräftige Auffassung, Richtigkeit bis zum äußersten getrieben, aber nichts von dem Auslassen oder den Opfern, die man 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 Satyrn sind viel zu zurückhaltend und vernünftig. Seine Nymphen sind zu



keusch für mythologische Wesen. Es sind sehr schöne Personen, die nichts Mythologisches oder Übernatürliches haben. Er hat weder den Kopf noch den Körper Christi malen können. Beim Malen seiner Christusbilder hat er mehr an Jupiter, sogar an Apollo gedacht. Die Jungfrau ist ihm ebenso wenig geglückt. Er hat nichts erschaut von dieser Figur voll Göttlichkeit und Geheimnis. Er interessiert für sein Jesuskind weder die Männer, die sich an seiner Anmut freuen, noch die Tiere, die das Evangelium Teilnahme an der Ankunft des göttlichen Kindes empfinden läßt. Ochs 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 geadelt... Die weisen Könige erinnern infolge der Steifheit und der Knappheit des Faltenwurfes und des Putzes an Statuen. Ich finde da nichts von den edelsteinbedeckten Mänteln aus Seide oder Sammet, von Sklaven getragen, 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 hatte, die Wirkung seiner Bilder mit Hilfe von kleinen Figürchen, die durch das Atelierlicht be-



leuchtet wurden, 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 diese 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 allen den Studien, die wir von ihm besitzen, urteilen kann, 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 endgültige Partei zu nehmen. Nur finde ich, je weiter ich im Leben fortschreite, 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.